







Der Kehrreim in der mittelhochdeutschen Dichtung.

Von

Dr. Hermann Freericks.

I. Teil.

Abdruck

aus dem Jahresbericht über das

Königliche Gymnasium Theodorianum zu Paderborn

1889—90.

Paderborn, 1890.

Junfermannsche Buchdruckerei.

Der Kehrreim in der mittelhochdeutschen Dichtung.

Einleitung. [1]

Wie in den Bergen unsere Stimme das Echo wachzurufen vermag, so lockt aus dem Kreise der Zuhörer das Lied einen Wiederhall hervor; nicht die Worte des Sängers kehren wieder, sondern der Eindruck, den sie machen, giebt sich in einem Rückklange, in Zurufen des Schmerzes oder der Freude kund. Unterbrechen derartige Äußerungen der Menge wiederholt den Gesang, so haben wir den Refrän in seiner einfachsten Form. Hephaestion [2]) scheidet von diesen Zurufen, den ἐφύμνια, mit denen ursprünglich der ganze Chor am Ende der von einem einzelnen gesungenen Gesangsabschnitte einfiel, die ἐπιφθέγματα, die durch den Sinn mit den Strophen eng zusammenhängenden Refräns. Und das ist, so scheint es, überall die natürliche Entwicklung, daß aus den einfachsten sich wiederholenden Zurufen die Refräns zum vollern Nachgesang erwuchsen und aus diesem zu einer Kunstform der Lyrik.

Der Name Refrän, [3]) den uns die ältere romanische Kultur überließ, umfaßt die drei genannten Arten. Mit welchem altheimischen Worte unsere Ahnen den Refrän bezeichneten, wissen wir nicht, [4])

---

[1]) Die dem Inhalt eines Programmes gezogenen Grenzen, die Beschränkung des Raumes und typographische Schwierigkeiten haben mich zur Unterdrückung mancher Bemerkung genötigt und einzelne Ungenauigkeiten z. B. in der Schreibweise nordischer Worte hervorgerufen, welche ich zu entschuldigen bitte.

[2]) Encheiridion: περὶ ποιήματος C. 13 (S. 134 Gaisford); ἐφύμνια nach Westphals Verbesserung.

[3]) Refrän ist von refraindre-refrangere abzuleiten (vergl Wackernagel, Altfranzösische Lieder u. Leiche S. 181, Diez, Etym. Wörterbuch S. 266 der 41. Aufl.) Die ursprüngliche Bedeutung scheint also „zurückschallen" gewesen zu sein: s. Heyse Studia Romanensia I S. 6 ff. In Liedern wie bei Rudel und Borneil (s. Wolf: Über Sequenzen, Lais und Leiche S. 185, Paul Heyse S. 7) kommt „Refrän" in der Bedeutung „Antwort" vor. Ist nun „Refrän" ein ursprünglicher Ausdruck, so kann er nicht, wie Heyse meint, gleich Wiederholen sein: denn das Wiederholen des letzten Verses oder mehrerer durch den Chor läßt sich als ursprürglich weder durch ein Beispiel, noch durch eine Analogie belegen. Zu fernliegend ist Grubes Gedanke (Ästhetische Vorträge II S. 103, s. auch Stark, der Kehrreim in der deutschen Litteratur, Duderstadt, 1886 S. 6), der refraindre auf die stetige Wiederkehr der Wogen, welche sich an der Küste brechen, bezieht. An der Übertragung vom Echo wird festzuhalten sein, aber das tertium comparationis dürfte bei der Annahme von der Ursprünglichkeit der Bezeichnung nicht die Wiederholung derselben Worte, sondern überhaupt der Zurückklang sein. Dafür spricht das refloit, welches in M, der Handschrift der carmina Burana und bei Gottfried von Straßburg für „Refrän" vorkommt; es ist das ml. reflectum (vgl. Mhd. Wörterb. II. 208) und bedeutet ursprünglich wohl das Zurückgewendete, die Antwort; Tristan 17376 singen von den Vögeln einige die Melodie der Strophe: schanzûne, andere im Chor den refloit; vgl. K. Burdach: Reinmar der Alte und Walther v. d. Vogelw. S. 180 und auch den Artikel R. M. Meyer, über den Refrän, Ztsch. f. vgl. Literaturgesch. I. S. 34 ff.

Wahrscheinlicher ist Refrän jedoch ein späterer technischer Ausdruck für Hephaestions ἐπίφθεγμα, die Wiederholung derselben Worte; ein Ausdruck für ἐφύμνια war dann entweder nicht vorhanden oder ist durch „Refrän" verdrängt worden.

[4]) Vgl. z. B. die nordischen Namen stef, omkvœd, (im Isländischen: fornkvœdi, vidkvœdi.) S. Möbius, Germ. XVIII. S. 129.

wir wissen nicht, ob das französische Wort sich an den Platz eines alten deutschen setzte oder ob es eine bestehende Lücke ausfüllte. Unsere mittelhochdeutschen Dichter kennen nur das Fremdwort, das bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts alleinherrschend blieb. Seit Gottfr. Aug. Bürger die Bezeichnung Kehrreim vorschlug, ist dieser Name mehr und mehr in Gebrauch gekommen und hat allmählich die Erbschaft des Refräns angetreten, ob er gleich seiner Fassung nach die Zurufe und die reimlosen Refräns ausschließt. Andere Vorschläge, wie Rundreim, Rundwort, Kehrsatz, Wiedersatz, Wiederreim, Wendereim, Kehrum, Kehrzeile, Kehre haben keinen Anklang gefunden und werden aussichtslos bleiben, denn allein der Gebrauch lenkt ja nach Horaz den Wandel der Sprache.

In seiner dreifachen Art liegt uns nun der Kehrreim auch in der mittelhochdeutschen Dichtung vor, aber es ist gleich unmöglich, ihn in der oben erwähnten natürlichen Entwicklung zu verfolgen, wie sein Vorkommen aus einer einzigen Quelle herzuleiten. Liegt doch Ursprüngliches und Übertragenes, Eigenes und Fremdes vor unserem Auge nebeneinander.

I. Die Entstehung des Kehrreims in der mittelhochdeutschen Dichtung.

Um die Frage nach der Entstehung des Kehrreimes beantworten zu können, müssen wir erst untersuchen, wo ein Kehrreim sich findet, welcher den mittelhochdeutschen beeinflussen konnte, und dann, wie weit die Spuren dieser Einwirkung in unseren Denkmälern erkennbar sind.

Es scheinen drei Ansichten möglich zu sein: der Refrän in den erhaltenen Denkmälern stammt aus der Volkspoesie oder aus dem Kirchenliede oder aus der provenzalischen Dichtung. Jede dieser Möglichkeiten hat ihre Vertreter und ihre Gegner gefunden; wie fast überall bei streitenden Ansichten jede eine gewisse Berechtigung hat, so verhält es sich auch hier, und der Bestand der mhd. Refräns ist teils auf volksmäßigen, teils auf kirchlichen teils auf provenzalischen Einfluß zurückzuführen.

1. Entstehung des Kehrreims aus volkstümlicher Quelle.

An der Schranke der Möglichkeit, vielleicht der Wahrscheinlichkeit muß wie jede Frage, welche in das Dunkel vorlitterarischer Zeit uns zurückführt, so auch die Untersuchung über die Entstehung des mhd. Refräns aus der Volkspoesie Halt machen. Haupts Worte über vergleichende Litteraturgeschichte (Blätter für litter. Unterhltg. 1835 S. 657) haben auch für uns Geltung: „Die Forschung, durch weite Lücken oft gehemmt und durch überraschende Lichter oft mehr geblendet als zurechtgewiesen, ermangelt hier gleichsam des grammatischen Correctivs.“

Kann die eigentlich nationale, epische, die allitterierende Poesie überhaupt einen Kehrreim gekannt haben, einen Kehrreim natürlich in der ursprünglichen Bedeutung des Nachrufs oder Zurufs, [1] sei es der Aufmunterung, sei es des Beifalls, des Abscheus, des Schmerzes, der Freude u. s. w.?

Wir haben keine Spur eines solchen Kehrreims auf deutschem Boden, und doch wäre es voreilig, seine Möglichkeit leugnen zu wollen. Es ist wahr, der nach unserer Auffassung eigentliche, der historisch betrachtet spätere Refrän ist eine durchaus lyrische Eigentümlichkeit; gäben wir das

[1]) Vgl. Athen. 15. 62 S. 701 B., wo ἰὴ παιών, bekanntlich der Nachruf im Paean, als gewöhnlicher Zuruf des Beifalls und der Aufmunterung erscheint. S. Bode Gesch. der hellen. Dichtkunst II S. 10. Vgl. den Ausruf der Verwunderung aoi am Schlusse der meisten Tiraden der epischen chanson de Roland (Neg. v. Michel Paris 1837). S. Grimm: Gramm. III. S. 302, Wolf a. a. O. S. 25.



selbst für den ursprünglichen Nachruf zu, denn auch er könnte, da er nur Gefühle vermittelt, lyrisch genannt werden, so wäre zu bemerken, daß der epischen Poesie nie das lyrische Element der Musik fehlt, denn diese ist von der Poesie in ihrem Entstehen unzertrennlich; was hinderte uns also, den Refrän gleichfalls für die epische Dichtung in Anspruch zu nehmen? und wie sich aus der Einfachheit der alten Epik allmählich die vielgestaltige Lyrik entwickelte, konnte sich so aus dem ursprünglich einfachen epischen Refrän nicht allmählich der vielgestaltige lyrische entwickeln?

Aber die einfachen, wiederholten Zurufe dürfen mit den späteren Kehrreimen der entwickelten Lyrik überhaupt nicht unter einen Gesichtspunkt gestellt werden. Geijer (Warrens: Schwed. Volkslieder I. S. 269) findet den lyrischen Charakter des Refräns [1]) zunächst darin, daß er als Reflexion nicht zur Erzählung gehört; aber die eine Stimmung reflektierenden Refräns enthalten anfänglich sicher noch keine Reflexion und stehen dem Liede nicht selbständig gegenüber. Anderseits, meint Geijer, kann die beständige Wiederholung nur in einer lyrischen Intention begründet sein, nämlich darin, einen gewissen Eindruck festzuhalten, und das ist Bedingung und Zweck aller Lyrik. Aber der älteste Stimmungsrefrän steht zu den Intentionen des Dichters oder des Gedichtes in keiner Beziehung, er ist accessorisch; er soll nicht „die poetisch-musicalische Stimmung in den Hörern und Mitsingenden hervorrufen," wie Böhme, Altd. Liederb. S. XXVII meint, sondern er ist der Reflex (refloit) der Stimmung. Ein Refrän von kunstmäßiger Absicht wäre natürlich rein lyrisch. Ebendeshalb beweist Geijers dritter Grund, daß Reflexion des Dichters über sich selbst [2]) aller Lyrik zu Grunde liege, für unsere Frage nichts. Der älteste Refrän schuf sich selbst. [Übrigens läßt sich auch für das schwedische Volkslied eine Entwickelung des Omkvœd nach dem Ziele reiner Lyrik verfolgen, da der Refrän vom mehr epischen Inhalt (Hauptbegebenheit der Erzählung wird dem Hörer vorgeführt) zum epischlyrischen (poetische Gemütsstimmung im allgemeinen) und zum rein lyrischen (individuelle Gefühlsrichtung) überging. Wie also die alten erzählenden Lieder und Romanzen eine Übergangsstufe von der Epik zur Lyrik darstellen, so steht auch der Refrän bei ihnen auf einer Übergangsstufe.]

Es hindert uns demnach nichts, selbst für die epische Allitterationspoesie refränartige Beifalls- Freuden- oder Trauerrufe am Schlusse der von einem einzelnen gesungenen Abschnitte als möglich anzunehmen; denn daß Kehrreime und Reimpoesie sich nicht bedingen, wie manche glauben, geht, was ausdrücklich hervorgehoben werden mag, auch daraus hervor, „daß der Kehrreim noch fort und fort angewandt wird in Sprachen, welche den Endreim des Verses nicht kennen und bei Völkern, die es weder zu einer metrisch gebundenen, noch zu einer gereimten Strophe bringen" (Grube a. a. O. S. 103). Am klarsten tritt jener Refrän uns entgegen auf der Übergangsstufe von der Epik zur Lyrik. In dem epischen Threnos, den um den gefallenen Hector Mutter und Frau und Schwiegerin anstimmen, läßt Homer Il. XXIV V. 746 am Schlusse eines jeden dieser Klagelieder alle Weiber in Wehrufe ausbrechen: ὣς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. Ähnliches berichtet Homer Il. X. 540 ff. vom Linos; es reflektirt also in diesen vorepischen, aber auf epischer Grundlage ruhenden Liedern in ursprünglich kunstloser Form der Refrän die Stimmung der Zuhörer;

[1]) Durchaus lyrisch sind die scandinavischen Omkvœds, falls sie, wie Geijer behauptet (s. Talvj Char. der Volkslk. d. germ. Völ. S. 336), nie chorweise gesungen wurden.

[2]) Diesem Geijerschen Gedanken giebt die Talvj eine eigentümliche Wendung, wenn sie den ursprünglichen Refrän für einen plötzlichen Einfall des Sängers erklärt und ihn so für ganz individuell hält. Es beruht diese Vorstellung auf der jede natürliche Entwickelung gradezu ausschließenden Annahme, daß dem Sänger ein Stillstand zum Besinnen, dem Verse ein Ruhepunkt notwendig sei: „nur so konnten letztere sich abrunden und eine Art Symmetrie gewinnen."

die Abschnitte, nach deren Schluß der ganze Chor einfällt, sind von verschiedener Länge. [1]) Wie nahe diese refränartigen Klagerufe bei Totenliedern liegen, lehrt eine Übereinstimmung bei den Grönländern. Aus Kranzens grönländischer Reise lesen wir bei Herder, „Stimmen der Völker" (Sämmtl. W. Tüb. 1807 T. 8 S. 101 f.), daß nach dem Begräbnis im Sterbehause der nächste Verwandte mit heulender Stimme eine Klagerede hält, die bei jedem Absatz von einem lauten Jammern begleitet ist, nachher heulen alle, halten dann und wann ein wenig inne und die eigentliche Leidträgerin sagt einige Worte dazwischen. [2])

Wenn wir das, was wir von den deutschen Totenliedern wissen, mit diesen beiden Parallelen zusammenhalten, können wir an dem Chorrefrän der Trauernden auch im Deutschen nicht zweifeln. — Das besondere Leid der nächsten Angehörigen hebt sich hervor aus der allgemeinen Trauer- und Teilnahmestimmung des Gefolges. Plutarch, Mar. 20 erwähnt θρῆνοι der Ambronen und Teutonen; Procop, de bello Got. 2. spricht von θρῆνοι der Goten vor Rom 537 mit folgenden Worten: Γότθων δὲ θρῆνοι πολλοὶ καὶ κωκυτοὶ μεγάλοι ἐκ τῶν χαρακωμάτων ἠκούοντο. Scheint hier nicht θρῆνος das Lied, κωκυτός den Klagerefrän zu bedeuten? (Dieser κωκυτός wird bei Pertz IV. 2 S. 83 (Bened. Lev.) als „ululatus excelsus" verboten und dafür Kyrie eleison, das wir in christlichen Totenliedern als Refrän finden werden, empfohlen.) Jordanes erzählt uns cp. 49 (vgl. J. Grimm Kl. Schr. III. S. 135), daß die Leidtragenden unter Gesängen, die das Leben des Dahingeschiedenen verherrlichten und seinen Tod beklagten (Wackernagel, Kl. Schr. I. 28), den Hügel umwandelten oder umritten; [3]) diese Gesänge konnten sicherlich nicht vom Chor gesungen, sondern höchstens durch Klagerufe von demselben begleitet werden. Müllenhoff, De antiquissima Germanorum poesi chorica S. 5, 11, 30 denkt sich das Verhältnis so, daß der Dichter Chorführer, Vorsänger gewesen, das Volk habe seine Worte wiederholt und seine Bewegungen nachgeahmt; doch wird diese Anschauung weder durch Analogieen noch durch eine genaue Interpretation der obigen Stellen gestützt. Im Jahre 589 wurde zu Toledo das funebre carmen verboten (s. Müllenhoff a. a. O. S. 26), und den Sachsen verbot eine römische Synode carmina diabolica, quae nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet (vgl. Scherer, Zs. f. d. A. XII. 245 f.).

---

[1]) Vgl. zunächst den Refrän im ags. Epos, in Deors Klage (Grein, Bibliothek der ags. Poesie № 24), der nach Strophen von auffallender Ungleichheit steht: das verdächtigt aber die Strophen noch nicht, und zu seiner Herstellung 5 und 6 Langzeilen enthaltender Strophen kann Müllenhoff (Haupts Zeitschrift XI. S. 473 f.) aus dem Vorhandensein des Refräns kein Beweismoment nehmen. Die Refräns, welche bei Otfried nach ungleichen Abschnitten wiederkehren (V. 8. 31. 32 V. 43 f V. 53 f und V. 19. 11—14; 19, 20; 41—44; 55. 56; 63—66; vgl. Erdmann Höpfners u. Zachers Zeitschrift I S. 440 f.), wage ich als rein kunstmäßig nicht in Vergleichung zu ziehen. Vielleicht ist aus diesen unregelmäßigen Refräns die eigentümliche Form des stef zu erklären, über die Möbius Germ. XVIII S. 129 ff. handelt, denn eine Entstehung aus berechnender Kunst, die Möbius S. 147 annimmt als eine aus Bedürfnis hervorgehende, scheint unwahrscheinlich. — Mit den Refräns bei Theokrit, Bion, Moschos, Catull u. s. w., deren Wiederkehr keine regelmäßige ist, dürfte wohl der Refrän des ahd. Georgsliedes zusammengestellt werden, in dem auch die Länge des Refräns verschieden ist. (Vgl. Zarncke, Ber. der sächs. Ges. der Wiss. 1874.)

[2]) Vgl. a. a. O. S. 102: „In ihrer Poesie brauchen sie weder Reime noch Silbenmaß, zwischen jedem Satz, der nach einem gewissen Tact gesungen wird, stimmt der Chor ein etliche Male wiederholtes amna ajah ajah hoi! an. Vgl. Exodus, cp. 15^{20} f. Und Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken am Reigen. Und Mirjan sang ihnen vor. Die übrigen Weiber werden dann refränartig nach Mirjams Worten die Pauken geschlagen haben.

[3]) Vgl. die Totenklage nach Beowulfs Bestattung 3171; s. Heinzel Altgerm. Stil, Q. F. X. S. 31.



Der deutsche Name für das carmen lugubre war sisesang (Graff Sprachschatz 6. 281, vgl. Grimm Mytholog. [2]1168) und sisu oder siswa (S. Wackernagel Lg. 49. A. 8.)

Wie so vieles Altheidnische von der Kirche nicht unbedingt vernichtet, wie so oft in die alten Schläuche nur neuer Wein gefüllt wurde, so mag auch das Kyrie eleison manchmal an die Stelle eines alten deutschen Nachrufes getreten sein (vgl. Wackernagel Ltg. §. 3 A. 9); sahen wir doch oben schon, daß an Stelle des ululatus das Kyrie empfohlen ward. Rutpert erzählt in seinem Liede auf den hl. Gallus (Hattemer, Denkm. I. 344), daß beim Leichenbegängnisse des Heiligen die Geistlichen und das Volk Kyrie eleison sangen. Die Geistlichen sangen wohl das Lied, den Refrän das Volk, wie bei Übertragung der Gebeine des hl. Wunebald die Mönche Psalmen sangen und „omnis plebs comitantes kyrie eleizabant." [1]) (Vgl. Hoffmann, Gesch. d. dtsch. Kirchenl. S. 13). Vertreter eines altgermanischen Chorrefräns ist wohl auch das Kyrie im Schlachtgesange. Im Ludwigsliede heißt es:

ther kuning reit kuono sang liot frônô
ioh alle saman sungun „Kyrieleyson."

(Vgl. Müllenhoff a. a. O. S. 18.) Der ululatus, von dem Tac. an mehreren Stellen (hist. IV. 18 Germ. c. 3. 7) berichtet, wird freilich von den Frauen und Kindern erhoben, während die in die Schlacht ziehenden Männer sangen. Schon Müllenhoff S. 14 vermutete in jenen bedeutungslosen Rufen die Antwort der Frauen auf den Gesang der Männer, also eine Art Refrän (vgl. Wolf a. a. O. S. 27, 189). Wir könnten noch weiter gehen und fragen, wer wohl den Liedern zum Gelage (s. Tac. ann. I. 65, hist. V. 15) einen jubelnden oder zum Inhalt des Liedes Stellung nehmenden Nachruf ohne weiteres abzusprechen wagte? Doch müssen wir uns mit dem Hinweis auf die Wahrscheinlichkeit eines alten Chorrefräns begnügen. [2])

Besaß nun die älteste epische und episch-lyrische Dichtung einen Refrän, so mußte dieser natürlich auf das Volkslied und durch dieses auf unsere mhd. Poesie einwirken. Es bleibt uns also zweitens noch die wichtige Frage, gab es ein Volkslied, welches unserer mhd. Lyrik vorausliegt? Ist ein solches anzunehmen, dann darf auch die Analogie anderer Völker uns zur Annahme eines Refräns bestimmen, denn „es giebt keine Nation, die ihn in ihren Volksliedern ganz entbehrte." (Vgl. Talvj a. a. O. S. 334, Grube, a. a. O. S. 124 ff., Wolf, S. 27. A. 24).

---

[1]) Es ist charakteristisch, daß die älteste naenia, die uns aus deutschem Gebiet erhalten ist, der Klagegesang auf Heinrichs II. Tod (Zs. f. d. A. XIV. 458 v. Jaffé h.) Refrän hat, wenn auch einen Refrän, der den geistlichen Ursprung nicht verleugnen kann. Vgl. das αἴλινον αἴλινον, Aesch. Ag. V. 118 (Freericks, de Aeschyli Suppl. choro S. 29 ff.) und das ὦ τὸν Ἄδωνιν bei Bion, Id. 1. Beide Refräns sind wahrscheinlich auf alte naeniae zurückzuführen.

[2]) Wie kühn es übrigens ist, dem Epos überhaupt Ansätze zum Kehrreim abzusprechen, lehren in späteren epischen Gedichten Stellen, die man als kunstmäßige Refräns in der Eierschale bezeichnen könnte. In Gesprächen, welche auf ein Ziel hinauslaufen, ist eine Ähnlichkeit natürlich und erklärlich. Im Rolandslied des Pfaffen Konrad sprechen Alterot, Marsilies und Falsaron (Schilter Thes. III S. 25, W. Grimm S. 127): Alterot der wilde beendet seine Rede 2218 mit den Worten: so hastu sin êre
unde thiene ich iz iemer mêre;

Marsilies (VV. 2220—2270) schließt:
unde thiene ich iz iemer mêre;

Falsaron (VV. 2253—2270) so hastu sîn êre
unde thiene ich iz iemer mêre;

Vgl. Carl des Strickers A. v. Bartsch S. 85 VV. 3210 u. 3246, wo die Responsion wohl durch der Reim entstanden ist. Anklänge am Schlusse von Absätzen, wie in Ebernands von Erfurt Heinrich u. Kun. (Weinhold S. 40.) mögen auf Zufall beruhen.

Wenn auch in der Blütezeit des epischen Gesanges an eine kunstvolle Volkslyrik, an einen dichterischen Ausdruck der zarten Schwingungen unserer Seele in Lust und Leid und demgemäß an ein Element von solch lyrischer Absichtlichkeit, wie der kunstvolle Kehrreim ist, nicht gedacht werden kann, so war doch ein eigentlicher Volksgesang wohl ebenso sicher vorhanden, wie er gänzlich versunken und vergessen ist; es war eben nur die Geistlichkeit in der Lage, ihre poetischen Erzeugnisse der Nachwelt schwarz auf weiß zu überliefern, die weltlichen Lieder suchte sie aber zu verdrängen. Es ist bekannt, daß winileodi, Klage-, Spott-, Lob- und Scheltlieder uns vielfach bezeugt sind, und „wie sollte dem mächtigsten und poesiereichsten Triebe bis um 1150 oder 1160 der Ausdruck ganz gefehlt haben"? (Müll. u. Scher. Dm. S. 363). Das waren sicherlich keine Volkslieder, an die unsere ritterliche Minnepoesie sich hätte anlehnen können, aber Lieder, bei denen jener, wenn wir so sagen dürfen, epische Kehrreim die Anteilnahme der Menge am Gesange eines einzelnen darstellen konnte.

Zu der Annahme eines solchen Volks- und Chorrefräns aber bestimmt uns eine Betrachtung der mhd. Kunstpoesie, wollen wir anders nicht unerklärlichen Schwierigkeiten gegenüberstehen; es ist auffällig, je näher diese Dichtung dem Volksmäßigen steht, desto häufiger findet sich der Kehrreim, je weiter sie sich davon entfernt, desto spärlicher tritt er auf. Es scheint mir zunächst unzweifelhaft, daß es im Tanzliede des Volkes einen Chorrefrän gab und daß in den erhaltenen Tanzliedern von Anfang an volkstümliche Elemente stecken. [1]) Wackernagels Ansicht vom romanischen Ursprung unserer Tänze brauche ich hier nicht zu widerlegen; denn selbst jener könnte die Berechtigung, gewisse mhd. Refräns auf den Einfluß volkstümlicher deutscher Tanzlieder zurückzuführen, nicht bestreiten, weil diese Tänze schon früher in Deutschland heimisch waren, als die betreffenden Gedichte fallen (vgl. waz schaden tanzen bringt, Haupt u. Hoffmann, Altd. Bl. I S. 55—56) und unsere Aufgabe sich auf die Bezeichnung der Quelle mhd. Refräns beschränkt. Die französischen Romanzen und Pastourellen ruhen anerkannter Weise (Bartsch, Altfrz. R. u. P. S. V u. XV) auf volkstümlicher Grundlage und haben volkstümliche Elemente in sich aufgenommen; die Refräns sind meist dem Volkslied entlehnt und bestehen aus bloßen Jodelrufen sowohl wie aus sinnerfüllten Worten. Ebenso wenig, wie von der deutschen, hat sich von der romanischen Volkspoesie etwas erhalten; weshalb wollten wir unserem Volke unbegründeter Weise absprechen, was wir dem fremden anstandlos zugestehen? Von der Kunstpoesie der Provenzalen sagt nun Bartsch in der Geschichte ihrer Litteratur S. 26, daß alle diejenigen Gattungen auf volkstümlicher Grundlage beruhen, in denen der Refrän ein wesentlicher und regelmäßiger Bestandteil ist. (Vgl. Gröber in Lemckes Jahrbuch XII S. 94 u. Diez, Poesie der Troubadours S. 92, 115, 117.) Das gilt zum Teil auch für die mhd. Dichtung.

Da es unsere Aufgabe ist, nachzuweisen, daß Spuren des Refräns der Volkspoesie sich in

---

[1]) So wandelt in Burkarts von Hohenfels Wechselgesang zwischen 2 Gespielen der Kehrreim als Nachgesang des Chores ohne weitere Beziehung auf den Dialog hinter den Strophen her. Im Kehrreim:

mir ist von strôwe ein schapel und mîn frîer muot
lieber danne ein rôsenkranz, so ich bin behuot.

stimmen nach v. d. Hagen MS. IV. S. 146 beide überein, „lieber in Freiheit mit dem Strohkranze vorlieb zu nehmen, als mit dem Rosenkranz im Zwange zu leben. Das ist die natürliche Interpretation jener Worte; der Strohkranz bezeichnet hier weder die Absicht, ledig zu bleiben, noch ist er als Symbol der Herbstfreude im Gegensatz zum Zeichen der Sommerfreude, dem Rosenkranz aufzufassen, wie Burdach a. a. O. S. 128 A. meint, dem Refrän jede Kraft und jedes Salz raubend. Auch an eine andere Bedeutung des Strohkranzes (Kleinpaul, Sprache ohne Worte S. 269 u. 312 f.) ist hier nicht zu denken.

unserer mhd. Litteratur finden, schicken wir am zweckmäßigsten die Beobachtung voraus, daß in einer volkstümlichen Dichtungsart Anklänge an einen Volksliedrefrän und Ansätze zum kunstvollen Refrän liegen; ich meine die Lieder jener Menschenklasse, die eine eigene Kaste neben dem Volke bildend, doch auf durchaus volkstümlichem Boden sich bewegte, jene Klasse fahrender Dichter, welche, wie Weinhold sich ausdrückt (Die deutschen Frauen im MA.² II S. 144 f.), die Heldensage aus der kerlingischen bis zur staufischen Periode hindurchtrugen und weiter dichteten, jene Sänger, welche das kleine lyrische Liedchen, das in der Literatur noch nicht hoffähig war, pflegten, die alte Spruchweisheit, die Rätsel, die gleichnisartigen Erzählungen, die Schwänke und kleineren Geschichten von Geschlecht zu Geschlecht mit kundigem Sinne fortpflanzten und auch selbst ein Lied verfaßten auf Gestalten und Ereignisse, welche das Volk bewegten. In dem charakteristischen, breiten Stile dieser Poeten, einem Stile, der weder höheren noch fremden Einfluß verrät, sondern aus volkstümlichen Elementen erwuchs,[1] scheint die Vorliebe für Formeln und Wiederholungen Ansätze zum Refrän zu enthalten. Im Trougemundsliede korrespondieren immer Frage und Antwort: Str. 3, 5, 7, 9, 11 beginnen

nu sage mir meister Trougemunt
zwei und siebenzec lant diu sint dir kunt.

und schließen

kanstu du mir iht des gesagen
sô wil ich dich für einen waetlichen knappen haben.

Str. 2, 4, 6, 8, 10, 12 beginnen

des hâste gefrâget einen man
der dirz wol gesagen kan.

und schließen

vrâgestu mir ihtes mêre
ich sage dir fürbaz an din êre.[2])

Auch die formelhaften Reime der burlesken älteren Judith
(wie: do sprach Oloferni
dî burc habit er gerni) dürfen wir heranziehen, sie haben dieselbe Wirkung wie ein kunstmäßiger Refrän; immer wieder an das Ohr der Zuhörer dringend, lassen sie kein Abweichen zu, prägen sie sich dem Geiste fest ein. Ist nun die Poesie der Fahrenden auch ein Gewächs für sich, so ist ihre Form, ihr Stil doch durchaus volkstümlich, und ich darf deshalb die Ansicht Pauls (Beiträge, VIII S. 178) in diesen Zusammenhang stellen, welcher die genaue Responsion der letzten Verse in dem Waltherschen Liede 112,³ für kunstmäßige Fortbildung des Volksliedertones hält; konnte aber aus diesem Tone bei den Minnedichtern genaue Responsion entstehen, so konnte sich aus ihm auch Refrän entwickeln, da Responsion und Refrän, wie wir später sehen werden, sich oft sehr nahe berühren und in einander übergehen.

In der mhd. Lyrik, zu der wir nunmehr im einzelnen übergehen, stehen die carmina Burana

[1]) Vgl. Schlieben: De antiqua germ. poes. aenigm. Berl. 1866 u. Wackern., Lg. § 3 A. 14. Über den Stil der Spielleute vgl. F. Vogt, Salman und Morolf 1880 S. CXXXV, über den alten Parallelismus Heinzel, a. a. O. S. 9 u. 49 f.

[2]) Vgl. die durch denselben Stil begründete refränartige Wiederholung im Volksliede vom edlen Moringer (Böhme, a. a. O. S. 34) St. 23: ich bitt des almuosen also ser
durch got und sant Thomas willen
und durch des edlen Moringers er.
St. 24. er bitt des almuosen u. s. w.

im allgemeinen der Volkspoesie näher, als irgend eine andere altdeutsche Liederhandschrift. Ein altertümliches Lied 141 a, die Gespielinnen der Singenden auffordernd, auf die im Blumenschmucke prangende Heide zu gehen, mit dem nur ein Mal geschriebenen Refrän

ich sage dir, ich sage dir
mîn geselle chum mit mir!

scheint mir ohne jeden fremden Einfluß in unmittelbarer Anlehnung an das Volkslied entstanden zu sein;[1]) für den Volksgesang selbst ist es wohl zu zart und innig. (Vgl. die Lieder № 100 a springe wir den reigen und 103ª nu süln wir alle vroude hân, für welche dasselbe zu gelten scheint.) Ein ähnliches Tanzlied,[2]) wie es dem eben erwähnten Liede (CB. № 141 a) zu Grunde liegt, hat ein Klerikus lateinisch bearbeitet, in engerem Anschluß an das Volkstümliche und mit dem deutschen Refrän:

manda liet, manda liet
mîn geselle chumet niet,

der in seinen unvermittelten Sätzen den volkstümlichen Charakter kennzeichnet, der sich in allen Volksliedern, besonders in den schwedischen und deutschen wiederfindet. Beachtenswert für die Art dieses Refräns ist auch das Wort manda liet, welches Freuden- oder Tanzlied bedeutet; (vgl. Graff, Sprachschatz 2, 810 mendi wird auch für tripudium gebraucht. Wackernagels Herleitung von frz. rotruwange Altfz. LL. S. 234 ist schon lange als unmöglich erkannt.) Dieselbe Bedeutung hat das slavische, später bei uns eingebürgerte Wort rîdewanz, welches vom czech. radowa (rad- froh, radowat sich freuen) herkommt (vgl. Weinhold, Dtsch. Frauen u. s. w. II. 161, Schröder, Höf. Dorfpoesie, Gosches Jahrb. I. 1865 S. 57 u. E. Tischer Neidhard v. Reuental 1872 S. 14.) Es ist möglich, daß mandaliet-hügeliet ist, welches bei Reinmar dem Fiedler, Bartsch Ld. 29. 4 vorkommt, und es ist nicht unmöglich, daß wir in mandaliet den vom ausländischen verdrängten altheimischen Namen haben. Die Frage zu entscheiden, ob der Kleriker aus dem Volkstanzlied den Refrän einfach herübergenommen, um seiner wachsenden Spannung und wachsenden Enttäuschung Ausdruck zu geben, oder ob er ihn nach einem volkstümlichen gebildet hat, diese Frage zu entscheiden, fehlt uns jeder Anhaltspunkt.

Es wäre ein unbedachtes Unterfangen, wollte ich die besprochenen Refräns aus rein volkstümlicher Quelle herleiten; ich meine nur, daß diese Refräns vom frischen Hauch des Volksgesanges angeweht sind, und daß ähnliche vom Chor der Tanzenden gesungen sein mochten. Die Mischung der lateinischen und deutschen Sprache ist vielen z. B. Grube, a. a. O. S. 208 ein Anhalt gewesen, Bruchstücke von der Eierschale des Küchleins zu finden, das aus dem lateinischen Kirchengesang sich hervorarbeitete. Abgesehen davon, daß die Ähnlichkeit der lateinisch-deutschen und der deutschen Lieder auf eine gemeinsame Quelle beider deutet, die Volkspoesie, ist die Sprachmischung aus der Natur der Vaganten zu erklären, welche den Flitter ihrer kirchlich- lateinischen Bildung an sich tragend, unter das Volk sich mischten. Auch sind Fremdwörter, die sich in einigen Liedern und Refräns finden, noch kein Beweis für romanischen Einfluß, ist es doch bekannt, daß damals so gut wie heute viele französische Worte volkstümlich waren.

---

[1]) Hier möchte ich wohl den Unterschied, welchen Brakelmann, Zach. Zschr. Ergänzungsbd. S. 597 zwischen volksmäßig, dem Werke eines Kunstdichters, und volkstümlich (wirkliches Gedicht eines Volksdichters) macht, annehmen.

[2]) Meine von Martin und Burdach abweichende Auffassung über das Verhältnis der beiden Gedichte brauche ich, da sie nahe liegt, kaum zu verteidigen.

Den fröhlichen Kreis der Goliarden charaktrisirt noch ein anderes Lied, № 145, welches das Tanzlied nachahmend und Lateinisch und Deutsch durcheinanderwürfelnd den „kecken Wurf des Volksliedes," wie Göthe sich ausdrückt, nirgends verleugnet. Die volkstümliche Art des Liedes wird auch durch die vielen späteren ähnlichen Tanzweisen erwiesen. Unser Text ist ohne Frage verwirrt. Die erste Strophe ist klar und bietet keinen Anstoß: virgo quaedam nobilis — die gie ze holze umbe ris — do si die bunde do gebant — heia, heia, wie si sanch — cicha cicha wie sie sanch [1]) vincula vincula — vincula rumpebat.

Diese sichere Strophe darf uns für die folgenden verwirrten als Schema dienen: [2]) der Refrän reimt mit dem letzten Verse der Strophe; einer lateinischen Zeile folgen 2 deutsche und es erscheint deshalb das pulcher et amabilis der 2. Strophe als leicht entbehrlicher Zusatz; diese Strophe lautet dann: Venit quidam iuvenis — der zetrant ir den bris; — er viench si bî der wîzen hant: Refr. heia, heia wie u. s. w.

(Der Reim — ant — anch findet sich wie in der ersten Strophe auch in № 146 Str. 3).

In der dritten Strophe ist die auffällige Parellele der beiden deutschen Verse durch die Beischrift aus einem anderen derartigen Gedichte [3]) leicht zu erklären. (Vgl. z. B. Uhland, Volksl. S. 186: er nam si bei ir schneeweizen hand
er vüert si durch den grünen wald, da brach u. s. w.
s. Uhl., Volksl. S. 856 u. Niune M. S. II. 172 er vuort si in den walt, da sungen kleiniu vogelîn; diese letzte Zeile erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß wir den in der Luft schwebenden Vers er fuort si in das vogelsanch hierher, in die 3. Strophe zu ziehen haben. Diese Strophe lautet demnach: venit sive aquilo — der warf si verre in einen lo, — er fuert si in das vogelsanch: Refr. heia, heia wie u. s. w. [8])

---

[1]) Stark, a. a. O. S. 32 meint, daß der Kehrreim die freudige Thätigkeit der Holzleserin schildere u. ihr die kurzen Töne eines Waldvogels in den Mund lege.

[2]) Daß die Strophen regellos gewesen seien, ist bei der nicht zu bezweifelnden Musikbegleitung unwahrscheinlich.

[3]) Daß überhaupt manche Volkslieder durch müßige Zusätze entstellt sind, dafür möge es mir vergönnt sein einen Beleg zu bringen. In dem Liede Heiaho (Uhland Volkslieder S. 577) haben die Strophen 1, 3, 5 je eine Zeile weniger als die übrigen, weshalb Uhland, Kl. Schr. IV S. 196 f. vermutet, daß durch Wiederholung der letzten Zeile die Ungleichheit ausgeglichen oder hinter derselben eine ausgefallen sein könne; doch sei der Zusammenhang nirgends gestört. Es ist aber auch das umgekehrte Verhältnis denkbar; und es lösen sich uns dann die Schwierigkeiten leicht. Die erste Strophe bietet kein Bedenken und die dritte nicht und die fünfte nicht, dagegen erweist sich in jeder einzelnen der anderen Strophen ein Vers als unzweifelhafter Zusatz. Es ist zu bemerken, daß in allen Strophen die 3 ersten der mittleren Verse nicht durch Reim gebunden sind, die letzte Zeile des Mittelgliedes reimt auf die letzte Zeile des Schlußgliedes, die überflüssigen Parallelen der Zusatzverse sind bis einen Vers, der besonders verräterisch ist, alle gereimt:

2. wol zuo dem küelen wein
do pei do ist guot sein — Zusatz;
4. piz auf die niderwat
die mir so wol anstat — Zusatz;
6. daz ist von rosen rôt,
das mir so wol anstat — Zusatz;
7. da gehort sich sweigen zuo Zus.
du soltes doch nieman sagen.
8. sein pogen und sein schwert
dar zuo was sein herz pegert — Zus.
9. do huob er auf und sang
daz es im wald erklang — Zus.

[8]) Daß das Gedicht hier schloß, ist unmöglich, es wird wohl eine ebenso behagliche Ausführung nicht gefehlt haben, wie sie im folgenden Lied mit dem lateinischen Refrän sich findet. — Kurz berühren möchte ich noch das Gedicht

Wie oben bei den Liedern 141 und 141ᵃ eine gemeinsame Quelle wahrscheinlich schien, so ist es auch hier bei dem erwähnten Liede (145) und dem folgenden (146). Dem gemeinsamen Vorbilde also, der Volkspoesie verdanken die besprochenen Refräns ihre volkstümliche Färbung. Martin (Zs. f. d. A. XX S. 58) meint, daß auch diese Refräns auf der lateinischen Poesie des 12ten Jahrhunderts wie überhaupt alle auf kirchlichem Einfluß beruhten; seine Ansicht, daß die deutschen Gedichte der C. B. den lateinischen nachgedichtet seien, ist von Burdach, a. a. O. S. 155 widerlegt, dessen positive Behauptungen freilich nicht alle unbedenklich sind. Das Berechtigte in Martins Auffassung vom Refrän wird später seine Erörterung finden.

Nun scheint aber die Ansicht, daß es eine vorlitterarische Volkspoesie mit Refrän gegeben habe, durch die Beobachtung widerlegt zu werden, daß unser altheimischer Minnesang keinen Refrän zeigt. Ist das auffallend? Die altheimische ritterliche Liebeslyrik ist ihrem Wesen nach verschieden von der Volkslyrik, wie das auch E. Th. Walther gegen Burdach, Meyer und Berger (Germ. 34. 1889 S. 153) neuestens betont; sie ist sich dieses Gegensatzes auch bewußt. Während in der freien Natur das Echo vom Berge wiederhallt, verklingt im fürstlichen Saale der Ton ohne Nachhall; lebhafte, jauchzende Teilnahme kennt der geregelte, „züchtige" Hofkreis nicht. Mit dem Chorrefrän also das so ängstlich gemiedene dörperliche in ihre Lieder zu übertragen, lag den ältern höfischen Dichtern fern. Es gilt von ihnen genau dasselbe, was Paul Heyse, a. a. O. S. 9 von den ältern französischen Poeten sagt: nobiles autem, h. e. qui equitum ordini se adscriberent, poetas, quibus id maxime cordi erat, ut plebeis sordibus immaculatam suam poesin servarent, quid magis consentaneum erat, quam intercalarem versum ne ornamenti quidem causa primis temporibus dignatos esse recipere? Zum Teil sind ferner auch die ältesten Nationalproducte lyrischer Kunst einstrophig, und was soll da der Refrän? Das einfachere Naturgefühl und die wenig entwickelte Technik, die den Kehrreim als Kunst- und Reizmittel noch nicht kannte, ließ endlich die kunstmäßige Verwendung des Chorgesanges der Menge erst ganz allmählich durchdringen.

Deshalb, hauptsächlich aus dem zuerst erwähnten Grunde, wagte sich bei Hausen und Morungen der Refrän, obwohl er weit absteht von dem des Chorgesanges, nur so schüchtern und vereinzelt hervor. Sobald sich jedoch die Poesie dem Volke nähert, sobald finden wir auch Refrän wieder, der auf ein Volkslied hinweist; das tandaradei im Waltherschen Liede „Under der Linden" erinnert an den einfachsten Volksausruf oder Jodler,[1]) und erscheint in einem Gedichte, welches mit

CXCII S. 73, das ich an die Spitze gestellt haben würde, wenn es an ein volkstümliches Tanzlied sich anlehnte; es schließt jede Strophe ein anderer refränartiger Ausruf: die erste: nu hin, nu hin, nu hin!
die zweite: alsus also, alsus also!
die dritte: avoy, avoy, alez avanz!
die vierte: hinvur, hinvur, hinvur, hinvur.

Es können diese Aus- und Zurufe beliebte Volksrefräns gewesen sein, die aus verschiedenen Liedern von dem Goliarden herübergenommen wurden (Vgl. Wolf, a. a. O. S. 188 Beispiele aus der Trouvères Poesie; vgl. die wechselnden Ausrufe in späteren Volksliedern z. B. b. Firmenich, Germaniens Völkerst. S. 511. S. auch Oswald v. Wolkenstein, Ausg. v. B. Weber S. 165). Die Ausrufe unseres Liedes scheinen Jagdrufe (vielleicht aus Jägerliedern) zu sein, vgl. z. B. fornahin, fornahin! Gräter, Bragur III. 257 ff. Möglicherweise ist auch der Refrän (Uhland, Volksl. S. 578) hin! hin! wetz, eber wetz! wack, hüetlein, in dem gfretz! aus einem Jagdliede. In den letzten Vers können wir einen Sinn allerdings nur durch Konjektur bringen: etwa wack hündlein in dem gehetz (letzteres Wort kommt bei Jeroschîn, ed. Pfeiffer 38ᵃ in Verbindung mit Hunden vor).

[1]) Vgl. die Windberger Erklärung zu Ps. 94. 2: daz ist sô der menniske sô frô wirdit, daz er vore froude ne weiz, waz er in algâhen sprechen oder singen mege, und hevet ime ein sange âne wort, sô ir ofte

den volkstümlichen Tanzliedern viel Berührungen aufweist. (Über den Refrän s. unten S. 19, wo er als musikalischer bezeichnet ist; des Anklangs an die Jodelrufe war sich Walther wohl bewußt; vgl. Scherer, Anz. f. d. A. I. S. 202). Das vereinzelte Erscheinen des Refräns bei Nîdhart erklärt sich aus dem Wesen der „höfischen Dorfpoesie" und des Dichters Stellung bei Hofe.[1]) Bei seinen Nachfolgern scheint romanischer Einfluß, dessen Schatten in Nîdharts Poesie nicht bemerkbar sind, entgegenstehende Bedenken überwogen zu haben, auch gingen wohl beim Tanze ihre Lieder zum Teil im Munde des Volkes um.

Wie in den Tanzliedern, wird wohl auch bei andern Anlässen und festlichen Gelegenheiten der Anteil des Volkes im Nachgesang, im Refrän seinen Ausdruck gefunden haben, wie schon Wolf a. a. O. S. 18 bemerkt, dessen umfassende Gelehrsamkeit und umsichtige, wenn auch wenig übersichtliche Arbeit stets besondere Berücksichtigung verdient. Die mhd. Dichtung bietet uns aber keinen sicheren Anhaltspunkt; auch bei den Trinkliedern (z. B. C. B. 181) müssen wir uns jedes Urteils enthalten, wenn uns auch volkstümliche Elemente höchst wahrscheinlich dünken in dem Refrän:

her wirt, tragent her nuo wîn,
vrôlich suln wir bi dem sîn.

Mit dem Liede und dem provenzalischen kunstmäßigen Refrän per dulzor hat unser Kehrreim nichts zu thun, er bezeichnet den Nachgesang der fröhlichen Zecher.

2. Der kirchliche Kehrreim.

Wir verlassen den immerhin schwanken Boden der Volkspoesie, um zu der geistlichen Dichtung überzugehen, wo uns der Weg heller erleuchtet ist und die mhd. Poesie uns ungesuchter entgegenkommt. Es waren und es sind ihrer nicht wenige, die den Keim aller abendländischen Refräns im kirchlichen Chorgesange suchen, eine Annahme, die um so bequemer ist, als wir hier mit leidlich klaren Verhältnissen zu thun haben, und die Möglichkeit einer geschichtlichen Entwicklung des Kehrreims gegeben zu sein scheint. Es wird aber der Hinweis auf die Wahrscheinlichkeit eines germanischen Chornachgesanges wenigstens so viel vermögen, der Theorie des kirchlichen Urrefräns die selbstbewußte Sicherheit zu entziehen.

Der kirchliche Refrän entstand aus der Teilnahme der Gemeinde am Gesange (vgl. Du-Méril, Poésies popul. I (1843) S. 74 und die Anmerkung dazu, Wolf, a. a. O. S. 27), welche im geregelten Gottesdienste auf Aus- und Zurufe (ὑπακοή-responsio), besonders auf Kyrie eleyson und Alleluja[2]) sich beschränkte. Beide Nachrufe verdrängten, wie wir schon oben sahen, auch in weltlichen Liedern den alten Chorgesang, ebenso wie das Kreuz auf dem sg. Reichsapfel die Nike auf der Weltkugel, und wurden nach und nach beliebt als allgemeine Freudenrufe; so finden sie sich später noch vielfach nach weltlichen Liedern (vgl. z. B. Uhland, Volksl. S. 796, 831, 840, 817 (Amen nach jeder Strophe). An Stelle dieser einfachen Ausrufe Sätze zu singen, mußte allmählich Bedürf-

vernomen habet von den gebûren. Von dem Dietmar'schen Liede (M. F. 39) mit dem Refrän sô hôh owî! und der unberechtigten Behauptung französischen Einflusses kann erst unten die Rede sein. (Ob man aus solchen Refräns den Schluß ziehen darf, daß im Volksgesange die Ausrufe nicht notwendig am Schluß eines Abschnittes oder einer Strophe zu stehen brauchten, ist sehr fraglich).

[1]) Begleiten übrigens solche Lieder ohne Refrän die Volkslustbarkeit, wird ihnen wohl, wie es öfters vorkommt, ein fremder oder ein improvisierter Kehrreim nachgesungen sein (vgl. Uhland, Kl. Schr. III. 393). Für gewisse Tänze mag es auch feststehende Refräns gegeben haben: S. Grube, a. a. O. S. 155.

[2]) Über Kyrie vgl. Hoffmann, a. a. O. S. 39 f. u. Müllenhoff u. Scherer, Denkm. XXIX u. S. 366 f.

nis werden, so entstanden die eigentlichen, die sinnerfüllten kirchlichen Refräns, so trat an die Stelle des Alleluja in den geistlichen Gedichten ein drittes Satzglied. [1]) Auch die Leichform mag, wie Leistner, Zs. f. d. A. XI S. 18 bemerkt, einen natürlichen Übergang von den Kirchenchören der geistlichen Poesie zum Kehrreim in den weltlichen Liedern der Geistlichen und in der weltlichen Dichtung überhaupt gebildet haben (vgl. Zs. XI S. 10 den Leich auf Heinrichs II. Tod, in dem nach jedem Stollen 3 Zeilen, eine Fürbitte für den verstorbenen Kaiser, wiederholt werden). Daß in den Kreisen der internationalen Geistlichkeit, die den Boden bereitete für die später so reich entwickelte und vielseitig gestaltete lyrische Hofpoesie, der Refrän als Kunstmittel angewandt wurde, bedarf als bekannte Thatsache keiner weitern Ausführung. Charakteristisch ist und wegen der Beziehung zu den oben erwähnten germanischen Chorrefräns in Klageliedern mag noch besonders erwähnt werden die Verwendung des Kehrreims beim Totenlied im planctus de obitu Karoli, s. Poetae latini aevi Carolini rec. Dümmler S. 435, welches beginnt

A solis ortu usque ad occidua
Littora maris planctus pulsat pectora.
Heu mihi misero!

und schließt:

In sancta sede cum suis apostolis
suscipe pium, o tu Christe, Carolum.
Heu mihi misero!

Daß der Kehrreim als ein dem Chorgesange entlehntes Kunstmittel gefühlt wurde, ergiebt sich für eine etwas spätere Zeit aus dem Worte corisando, welches in einem geistlichen Spiele (Zs. f. d. A. VII. S. 547) dem kunstmäßigen Refrän vorgesetzt ist. Verwunderlich erscheint deshalb die nackte Bemerkung Martins, Zs. XX. S. 58: „in der weltlichen Poesie der Kleriker erklärt (der Refrän) sich leicht als die dem Chor der Zuhörer zufallende Partie.“ Ebenso wenig wie bei dem Minneliede der höfische Kreis den Kehrreim mit- oder nachsang, ebensowenig wird ein Zuhörerchor in lateinischer Sprache die lateinischen Lieder der Kleriker mit seinem Gesange begleitet haben.

Suchen wir nun vom Einfluß, den der Refrän der geistlichen Poesie auf die mhd. [2]) Dichtung ausübte, eine Vorstellung zu gewinnen, so liegt es am nächsten, die mhd. religiöse Dichtung zu betrachten. Charakteristisch ist gleich der Refrän sancta Maria in dem Hoffmann F. G. II. 142 u. öfters abgedruckten Lobliede auf die Jungfrau Maria. [3]) Von diesen auf das eine Ziel, die Worte des Refräns, gerichteten Strophen ist nur ein Schritt zu den Minneliedern und ihren Refräns; bot doch auch die Verehrung Marias mit dem späteren Frauencult manche Berührungspunkte, war doch „die Feier ihres Lebens an Innigkeit und Farbengebung dem weltlichen Minnesange nahe verwandt“ (vgl. Uhland, Kl. Schr. V. S. 114, Scherer, Q. F. XII. S. 121). Genau dem sancta Maria, wie

---

[1]) Auf die Dreiteiligkeit der einfachsten Verbindung, die aus einem Reimpaar besteht mit Hinzufügung des Refräns, hat schon Wackernagel, Altfz. L. L. S. 181, 223, aufmerksam gemacht. Im ljodahattr sind die beiden ersten Verse durch Alliteration verbunden: Bartsch, Germ. II S. 260.

[2]) Kirchlichen Einfluß verraten schon die ahd. Refräns, während er im Petrusliede (s. Ludwigslied, S. 7) durchaus einfach- geistlich ist, findet bei Otfried sich Kehrreim in den verschiedensten Graden der Vollkommenheit, ohne daß wir deshalb berechtigt wären, ihm mit Erdmann, Zach. Zs. I. S. 442 die Ausbildung dieser Kunstform als eigentümliches Verdienst zuzuschreiben und die Einwirkung geistlicher Vorbilder möglichst niedrig anzuschlagen.

[3]) Vgl. die Nachwirkung solcher Refräns in den Marienlegenden des Passionals, die fast alle enden: des sî gelobet diu künegin.



das provenzalische Enric (v. d. Hagen, MS. IV S. 10), entsprechende Refräns haben wir in der mhd. Poesie nicht. Ähnlich ist der im engen Anschluß an das lateinische Original gehaltene Refrän eines mystischen Liedes bei Hoffmann, D.K.L. S. 91:

süezer Jesu, milter Jesu, guoter Jesu. (Vgl. auch andere Refräns bei Hoffmann S. 116 f. 119, 105, 94, 93). Auf gleicher Grundlage beruhen die Lieder der bei dem großen Sterben um die Mitte des XIV. Jahrhunderts die deutschen Städte durchziehenden Geißler, Lieder, welche zum Teil einer viel früheren Zeit angehören; (vgl. Österreichische Chronik 1025—1282 bei Hoffm., K.L. S. 133 A. 5). Wir sind über den Vortrag dieser Lieder genau unterrichtet. Johann von Limburg berichtet in seiner Chronik (Hoffm. S. 142): „und hatten sie ihre Vorsänger, zween oder drei und sangen sie ihnen nach.“ (Siehe noch Thomas Kantzow S. 149 und die übrigen Zeugnisse bei Hoffmann). Freilich war es nicht immer ein eigentlicher Refrän, den die Flagellanten nachsangen; einige ihrer Lieder haben keinen regelmäßigen Kehrreim, sondern einen nicht am Ende jeder Strophe wiederkehrenden flüssigen, wie № 57 (S. 137). Bei der auch in den andern Liedern wechselnden Form der Refräns ist es höchst wahrscheinlich, daß die letzten 2 Verse der Strophen von dem Sänger vorgesungen und dann von dem Geißlerchore wiederholt wurden; dazu passen die Berichte der gleichzeitigen Chroniken, dazu paßt die auffordernde Form des nach Closener von allen gesungenen Satzes: nu slagt üch sêre
durch Christus êre.

Sämtliche Refräns geistlicher Dichtung zu sammeln ist nicht unsere Absicht; in der weltlichen Litteratur läßt sich aber für die Kehrreime ein sicheres Kriterium ihres geistlichen Ursprungs nicht feststellen. Wackernagel, Altfrz. L. L. S. 203 leitet die sg. Schallrefräns aus dem kirchlichen jubilum her; wir werden jedoch später sehen, daß bei den meisten dieser Refräns eine eigentümliche lyrische Entstehungsart, die zu dem kirchlichen jubilum in keiner Beziehung steht, wahrscheinlich ist. Unzweifelhaft dagegen ist im Drama der kirchliche Ursprung des Refräns, der aus den lange vorher gepflegten und reich angebauten geistlichen Mysterien oder ludi herüberkam. Wir finden ihn sowohl als Chor- wie als kunstmäßigen Refrän; hier wies uns auch das Wort corisando (bei Haupt, Zs. VII. 547) vor dem Refrän: ich breyte mînen mantil in dye auwe auf den bewußten Zusammenhang zwischen den beiden Arten hin. Kunstmäßig ist der Refrän z. B. im Liede der Maria Magdalena (Hoffmann, FG. II S. 239 ff): seht mich an junge man
lât mich eu gevallen!

Derber und an die volkstümlichen Tanzlieder anklingend ist der Refrän Marias in einem andern Spiele (Wagner, Archiv 1873 S. 371 n. J. Haupt). Ob solche und ähnliche im leichtesten Tone des Minneliedes gehaltene (Wackernagel, Lg. S. 385) Lieder mit ihren Refräns auf den Kehrreim in der Minnedichtung irgend welchen Einfluß ausübten, läßt sich nicht bestimmt behaupten. Sicher konnte und mußte durch die weltlichen Lieder geistlicher Poeten der Refrän zunächst und zumeist in die ritterlich höfische Dichtung eindringen; zeigen doch ihre historischen Gedichte (vgl. aus der Handschrift Haupts Zs. XIV S. 457, 458, 484 h. v. Jaffé), ihre carmina amatoria, lusoria, potatoria eine ausgesprochene Vorliebe für jene Kunstform. Können wir nun auch nicht auf diesen oder jenen höfischen Dichter als besonderen Liebhaber der geistlichen Art des Refräns hinweisen, so müssen wir uns doch stets gegenwärtig halten, daß bei provenzalisch-deutscher Übereinstimmung die Möglichkeit nicht ausgeschlossen bleibt, daß sie aus gemeinsamer Quelle kam; hatte doch für die Kultur beider Völker die Kirche und ihre Priesterschaft den Boden bereitet.

3. Provenzalischer Einfluß.

Ein Lichtstrahl ist auf die geistliche Dichtung und ihr Nachwirken durch den glücklichen Fund J. Schmidts gefallen, welcher eine lateinisch-provenzalische Alba des 10. Jahrhunderts in einer Vaticanischen Handschrift entdeckte (Zachers Zs. 1881). Der Refrän enthält den Ruf des Wächters in der Vulgärsprache (vgl. Laistner, Germ. XXVI S. 418). Das Gedicht ist, wovon ich mit Laistner überzeugt bin, ein sg. geistliches Tagelied; es scheint, als läge hier die Wurzel des höfischen Tageliedes, des provenzalischen sowohl wie des deutschen. Fragen wir aber, woher in unsere Tagelieder der Refrän gekommen sei, so bleibt, wie wir an anderer Stelle ausführen werden, nur der Vorgang und Einfluß der provenzalischen Poesie übrig; dieser Einwirkung hat überhaupt der Refrän der mhd. Lyrik in seinen Anfängen und in seiner Ausdehnung viel zu verdanken. Der altheimische Minnesang, der nur den Volksrefrän und den der geistlichen Dichtung kennen konnte, hatte für die Kunstform des letzteren, der aus anderen Verhältnissen herausgewachsen war, anfangs noch kein Verständnis. Er stand ferner zu sehr außerhalb des Lebens, um so lebendiger Bezüge, wie auf den Volksrefrän, fähig und bedürftig zu sein (S. Wackernagel, Afz. LL. S. 175 über das Geleit). Der provenzalische Refrän dagegen, der seine Quellen im Volks- und Kirchenliede hat (Diez, a. a. O. S. 92, 115, 117 Wolf, a. a. O. S. 24 f.), konnte in seiner kunstmäßigen Ausbildung den Männern, welche zuerst in Deutschland romanische Dichtung und vor allem ihre Form nachahmten, einem Friedrich von Hausen,[1] einem Veldecke und Morungen keinen Anstoß mehr bieten. Der Bann war durchbrochen; das Verständnis für die lyrische Kunstform des Refräns dehnte sich aus, und wir mögen wohl nicht weit vom Richtigen abirren, wenn wir im allgemeinen für den sg. minniglichen Refrän den provenzalischen als Vorbild annehmen. Doch näherte sich im Laufe der Zeit der Refrän dem deutschen Volksliede, und es scheint, als seien die Kehrreime der spätern Tanzlieder aus der Vermählung provenzalischen und volkstümlichen Einflusses erwachsen (s. S. 12).

Nach einer charakteristischen Färbung des in Anlehnung an provenzalische Poesie entstandenen Refräns suchen wir freilich vergebens. Wackernagel, Lg.² S. 299 meint, der Refrän sei auf fremden Einfluß mit Gewißheit dann zurückzuführen, wenn derselbe den Strophen schon voranginge. Daß Herzog Johann von Brabant von französischer Dichtung stark beeinflußt ist, bezweifelt niemand; doch hat es mit dem MS. I. S. 17ᵇ vorgesetzten Refrän vielleicht eine andere Bewandnis. Hoffmann von Fallersleben teilt Germ. III S. 158 die Strophe in 2 Hälften und wiederholt nach jeder den Kehrreim; aber eine Vorliebe Brabants berechtigt uns nicht zu einseitiger Durchführung derselben. Daß das Gedicht mit seiner einen Strophe unvollständig sei, ist unzweifelhaft; nun gehört die vierte Strophe des VI. Liedes S. 16ᵇ nicht zu diesem, paßt aber in Gedanken und Versmaß genau zu unserm Fragment; sie gehört deshalb höchst wahrscheinlich als erste Strophe vor den Refrän des IX. Liedes, der Kehrreim aber bildet von der allgemeinen zur besonderen Strophe den passenden Übergang. Hoffmann hält freilich die erste Strophe für hochdeutsch, die zweite nicht, (v. d. Hagen IV hält die Gedichte IV—VI für niederdeutsch, anscheinend mit Einschluß jener Strophe); aber die niederdeutschen Bestandteile von IX enthält erst der Refrän und es schwindet somit jedes Bedenken. Daß die zurückgeholte Strophe jedoch die erste sein muß, ist nicht zu beweisen, der Themarefrän besteht möglicherweise zu Recht, spricht doch auch in anderen Liedern kein Grund gegen

[1]) Die Responsion bei Fenis, dessen Anlehnung an provenzalische Poesie erwiesen ist (vgl. Gottschau, Beiträge VII. 396), mag wohl öfters aus romanischen Refräns entstanden sein. S. unten über Responsion.



sie: M. S. I. 16[b], II. 29[a], 130[a]; es ist auch nicht undenkbar, daß, wie Uhland, Kl. Schr. V. S. 199 vermutet, das Vorschreiben der Refräns öfters beim Aufschreiben unterblieben sein mag. Dafür aber habe ich nirgends einen Beweis gefunden, daß diese Art, den Refrän gleichsam als Inhaltsangabe voranzustellen, eine rein provenzalische Eigentümlichkeit sei. [1]) Im Gegenteil scheint die geistliche Dichtung diesen Gebrauch schon längst gekannt zu haben. So wenigstens erkläre ich mir die lateinischen Lieder bei Ph. Wackernagel, I. S. 67 № 84, wo dem Liede (aus dem XII. Jahrh. ist die Handschrift) die Worte vorangeschickt sind: o redemptor sume carmen
temet concinentium!

Verse, die wohl nach jeder Strophe wiederholt wurden, und I. S. 76, wo jeder Strophe die vorangestellten Verse (X. Jh.): psallat plebis sexus omnis
voce corde carmina nachgesungen sein werden. (Vgl. ferner № 117 S. 81). Aus der deutschen Poesie der Geistlichen habe ich nur die späte Parallele bei Tauler gefunden (Hoffmann, Kirchenl. S. 96, Ph. Wackernagel, II. S. 307) mit dem vorgesetzten Refrän:

got der ist sô wunneclîch:
sô wer in liebt, der ist freudenrîch,
der fint in zallen stunden.

Jenes Wackernagelsche Kennzeichen provenzalischer Refräns [2]) können wir also als solches nicht anerkennen, und müssen deshalb vorläufig auf sichere Kriterien verzichten. Da der Verlauf der Untersuchung uns noch mehrfach auf provenzalische Beeinflussung mhd. Refräns hinführt, dürfen wir hier mit den gegebenen Andeutungen uns begnügen.

Fassen wir am Schluß dieses Abschnittes unsere Ansichten zusammen, so bedingen den Refrän der mhd. Poesie in seinem Entstehen, seiner Häufigkeit und seiner Vielgestaltigkeit drei Factoren, der Volksgesang, die kirchlich-geistliche und die weltlich-lateinische Poesie, sowie die provenzalische Lyrik; im einzelnen sind die verschiedenartigsten Berührungen dieser Einflüsse anzunehmen, so daß von einem Schema der Refräns und ihrer Abkunft keine Rede sein kann.

Bei der Unmöglichkeit also, den streng historischen Standpunkt zu behaupten und die wachsende Vorliebe für Refräns und die wachsende Kunst derselben zu verfolgen, wie in dem großen Strome jeder der einmündenden Bäche eine Zeit lang seine Grundfärbung bewahrt hat, bei der Unsicherheit endlich zu bestimmen, wie im Charakter seines Refräns der eine Dichter den Einfluß des anderen verrät, bleibt uns nur die systematische Behandlungsweise übrig.

II. Übersicht über den Kehrreim in der mittelhochdeutschen Dichtung.

Zwei Führer bieten sich uns, an deren Hand wir das Gebiet der mhd. Poesie durchwandern können, der Inhalt der Kehrreime und ihre Form.

Die äußere Gestalt der Refräns ist, so einfach und einförmig sie auch auf den ersten Blick erscheinen mögen, doch eine sehr verschiedenartige. Bald ist der Kehrreim ein rhythmisches Ganze für sich, nach dem Abgesang stehend (meist da, wo er Chorrefrän ist), bald bildet er einen wesentlichen

[1]) Was Haupt, Blätter für litt. Unterhaltung, 1835 S. 667 von den Natureingängen sagt, läßt sich auch auf die vorgesetzten Refräns anwenden, daß sie nämlich die Wirkung eines musikalischen Vorspiels haben und in eine dem Eindrucke des ganzen Liedes homogene Stimmung versetzen.

[2]) Über das Vorkommen dieser Themarefräns im Provenzalischen und Altfranzösischen vgl. Bartsch: Kelt. Versmaß im Prov. u. Frz. in Gröbers Zs. II. S. 204.

Teil der Strophe als deren Abgesang (zumeist beim eigentlich minniglichen Refrän); öfters macht er nur einen Teil des Abgesanges aus, einen Teil, der wieder verschieden gegliedert sein kann, wie z. B. v. d. H. M. S. I. 161ª, 162ᵇ, 163ª (vgl. Bartsch, Germ. II. S. 295 u. 260); selbst als Stollen ist der Refrän verwendet worden z. B bei Teschler M. S. II, 130 und bei Johann von Brabant, I S. 17 № VIII. — Bald ist der Refrän durch Reim mit der Strophe verbunden, bald steht er mit seinen Reimen für sich; mehrfach unterscheidet er sich von den Stollen durch Auftact, mehrfach ist er trochäisch nach jambischer Strophe; teils richtet er sich in der Zahl seiner Starkhebungen nach der Strophe, teils nicht; bisweilen finden wir in ihm einen oder mehrere Verse aus dem Aufgesange wieder oder dem Abgesange: kurz, es bieten sich die verschiedensten Gesichtspunkte der Betrachtung. Eine Zusammenstellung verlohnt sich aber nicht der Mühe, da die statistischen Ergebnisse einen Schluß auf geistigen Zusammenhang doch nicht verstatten. Was besondere Beachtung verdient, läßt sich durch gelegentliche Bemerkungen erschöpfen. (Vgl. auch Stark, a. a. O. S. 9 f.)

Den Geist und die eigentliche Art der Lieder mit Refrän lehrt uns nur eine Betrachtung ihres Inhaltes kennen. Ihr Inhalt scheidet die Refräns zunächst in zwei Gruppen, in die einfachen Ausrufe und Schallrefräns (Tonkehrreim) und in die entwickelten, sinnerfüllten, eigentlichen Kehrreime.

1. Der Tonkehrreim.

So gering auch die Zahl der sg. Schallrefräns ist, so einfach und klar auch ihr Verständnis zu sein scheint, sie haben doch die verschiedenartigsten Deutungen erfahren, und eine Reihe von Fragen ist in ihrem Gefolge aufgetaucht. Unzweifelhaft der berühmteste Vertreter seiner Art ist das tandaradei (B hat tandaraidai in den 3 letzten Strophen) in dem bekannten Liede Walthers von der Vogelweide (L. 39. 11).

Wackernagels Ansicht (Afrz. L. L. S. 203) von der Nachahmung des kirchlichen jubilum [1]) hat wohl citierende Nachfolger (z. B. Hoffmann, Germ. III. 156, Willmanns, W. v. d. V. 1883 S. 63 A.), aber mit Recht keine Vertreter gefunden. Es ist schon oben darauf hingewiesen, daß der Refrän unseres Liedes an die volkstümlichen Jubelrufe erinnert. J. Grimm äußert sich Gramm. III. S. 308 dahin, daß solche Ausdrücke dazu bestimmt seien, den lyrischen Schwung zu steigern oder wohllautend abzuschließen; ihre Wirkung ist eine derartige, ihre Entstehung verdanken sie jedoch solchen Erwägungen wohl nicht.

Was aber bedeutet das tandaradei? In der Voces variae animantium S. 26 erklärt Wackernagel das Wort für einen Nachtigallenruf, hält daneben aber auch die Andeutung eines Begriffes für möglich und bringt die Laute mit tant, tantrei, tenterîe (vgl. ahd. tantarôn = delirare) in Verbindung. Um mit dem letzten Bestandteile etwas anfangen zu können, ändert er das tandaraidai der Weingartner Handschrift in tandaraldei und fragt, ob dieses aldei etwa identisch sei mit aldê d. h. ade? Was bedeutet dann aber das Compositum? Es ist ein phantastisches Streben, da Sinn zu suchen, wo keiner sein soll und sein kann.

Wir kehren zurück zu dem vermeintlichen Nachtigallenschlag, den auch Uhland, Kl. Sch. V. S. 153 und Stark, a. a. O. S. 18 annehmen. (Germ. III. 137 nennt Uhland ihn ein schmachtendes, tändelndes Lied ohne Worte. Vgl. Burdach, a. a. O. S. 16). Wir können die Klänge der Nach-

[1]) Lg. 2 S. 318 spricht er von „mißverstehender Nachahmung"; S. 336 A. 2 denkt er an eine Entstellung aus excelsis, Osanna, Alleluia; eher ließe sich noch an Ausrufe der lateinischen Poesie denken; wie z. B. eia, eia, eia bei Du-Méril, Poés. popul. 1847. S. 50 ff.

tigall in den Lauten tandaradei nicht entdecken und lassen deshalb die freilich unschwer zu entscheidende Frage bei Seite, ob tandaradei als Object von sanc abhängen oder auf eigenen Füßen stehen soll als Ausruf. Soll wirklich der Schlag der Nachtigall nachgeahmt werden, haben die Lautverbindungen eine ganz andere Färbung, besonders durch das i. z. B. zidiwick, zidiwick, zidiwick; zifizigo, zifizigo, zifizigo bei Oswald v. Wolkenstein XLI, 51 f.; occi, occi; titidon, zi, zi, (vgl. Martonne, Analyse du roman de dame Aye, S. 23 u. Uhland, Germ. III. 136.)[1])

Wie in Volksliedern viele Schallrefräns nur mit Rücksicht auf das begleitende Instrument zu verstehen sind, wie man bald die kräftigen Töne des Waldhorns, bald die spitzen Klänge der Flöte, bald das Schmettern der Trompete zu vernehmen glaubt, so müssen wir auch hier von der Musik, die im Dichter wohl oft zu gleicher Stunde mit dem Wort geboren ward, ausgehen. So glaube ich, daß tandaradei die lautliche Darstellung eines Zwischenspieles ist,[2]) welches an den Jubelruf des Volkes erinnernd der inneren Freude des Mädchens Ausdruck geben soll und dem schalkhaften Charakter des Liedes und den leichtverschleiernden Worten vortrefflich entspricht. J. Grimm bemerkt Gramm. III. S. 308, daß der Sänger mit diesen Ausrufungen in undeutliche Töne fasse, was er nicht mit Worten sagen möge.

Dem vermeintlichen Nachtigallenruf bei Walther stellten Uhland, Kl. Sch. V. S. 133 und Wackernagel, voces S. 26 f. einen andern zur Seite, den Refrän deilidurei falediranurei lidundei faladaritturei — bei Heinrich von Stretelingen M. S. I. S. 110 f. Der Dichter sagt in der ersten Strophe: nahtegal guot vogelîn

mîner vrouwen solt du singen in ir ôre dar; man könnte ferner Konrads von Würzburg Verse M. S. II. S. 318[b]: ir gedoene seltsaen' und wilde

sanc diu liebe nahtegal —

mit unseren Lauten in Verbindung bringen; aber dennoch machen die Klänge des Refräns es höchst wahrscheinlich, daß wir das in Worte umgesetzte Zwischenspiel des Instrumentes vor uns haben, welches möglicherweise an den Nachtigallenschlag und die Stimme der Vögel, die „wol singen suoze widerstrît", erinnern sollte.

Mit dem Waltherschen Liede vergleicht Wilmanns S. 448 seiner Ausgabe ein lateinisches Gedicht Carm. Bur. № 125; der Refrän der angehängten deutschen Strophe 125[a] verführt ihn zu der Vermutung, daß der „versifex," welcher die „höchst schwachen" deutschen Strophen der carm. Bur. dichtete, durch den Refrän an Walthers Lied erinnert wurde und einen Teil seines Inhalts in die neue Form goß; umgekehrt erklärt Martin, Zs. f. d. A. XX. S. 66 Walthers Lied

---

[1]) „Das Ahi der Philomele" in Bürgers Bacchus soll schwerlich nachahmen; es ist eine leise Andeutung.

[2]) Über die Nachahmung der Instrumentklänge vgl. Adliche Weydwerke u. s. w. Frankf. a/M. 1661, wo die Hornmelodie des Jägers im Walde aufgezeichnet ist als dholz, dholz, dholz

ho ho ho ho u. s. f.

Siehe Gräters Bragur III. S. 257 ff. Eine belehrende Paralstlele findet sich bei Ariophanes, welcher die Refränmanier das Aeschylus persiflieren will und deshalb Frösche V. 1285 ff. die Töne der Zither nachahmt mit den Lauten φλαττοθραττο φλαττόθρατ. (Vgl. Fritzsches Ausgabe der Frösche S. 388. In der französischen Pastourelle finden sich Refräns, welche den Tönen der Hirteninstrumente entnommen sind: vgl. Lemckes Jahrbuch XII S. 94 (n. Gröber).

Ob die jedenfalls emporsteigenden Klänge an den Nachtigallengesang wenigstens gemahnen sollen, wer wollte diese Frage entscheiden? Wer sie bejaht, wird Gräters Bemerkung Bragur III S. 270 für sich anführen können; jener meint, daß die Zwischenspiele des Waldhorns mit abfallenden Terzen überhaupt aus einer Nachahmung des Kuckuksgeschreies entstanden seien.

für Nachahmung der deutschen Strophe; Burdach, a. a. O. S. 169 will nur gelten lassen, daß Walther ähnliche Lieder kannte; sicherlich kannte er sie und die Ähnlichkeit beider beruht auf ihrer Verwandtschaft mit der Volkspoesie. Daß aber die malenden Laute lodircundeie lodircundeie bewußter Weise angewandt wurden, um den Rahmen der Melodie auszufüllen, geht aus der lateinischen Nachdichtung hervor; es ist freilich der Rhythmus der refränartigen Zeile an 3 Stellen durch die Worte nicht ganz ausgefüllt und es ist nicht zu entscheiden, ob einzelne Silben mehrzeitig waren oder ob eine Textverderbnis vorliegt; wo aber statt der sinnerfüllten Refränzeile jene oben erwähnten Laute stehen, bezeichnen diese die nachspielende Musik. Dies Resultat wird von der Frage, ob das deutsche oder das lateinische Gedicht Original sei, nicht berührt.

Die Erfahrung, daß die ungezügelten jauchzenden Naturlaute durch die ein Instrument nachahmenden Töne kunstgerecht und hoffähig gemacht wurden, setzt uns allein über die Schwierigkeiten hinweg, welche der Neidhartsche Refrän (N. v. Haupt 3. 4): trararunetum traranuriruntundeie uns bietet. Liliencron (Zs. f. d. A. VI. S. 77) erregen Neidharts Gedichte mit Refrän Verdacht gegen ihre Echtheit, weil sich derselbe in sicher Neidhartschen Liedern nirgends finde. Dagegen führt Haupt S. 104 seiner Ausgabe drei Möglichkeiten ins Feld: 1) Neidhart konnte später den volksmäßigen Gebrauch des Kehrreims aufgeben. Hiergegen wendet Tischer, N. v. R. S. 20 ein, daß Neidhart, wenn er später den Kehrreim nicht mehr gebrauchte, ihn jedenfalls öfters als einmal angewendet hätte. Haben wir denn alle Jugendgedichte Neidharts? Aber der Zufall der einmaligen Erhaltung wäre seltsam und verdächtig. Indes ist dies gar nicht der einzige Refrän Neidharts, wie wir bald sehen werden. Die 2te Möglichkeit, welche Haupt aufstellt, der Refrän könne hier Zusatz sein, scheint mir durch den Charakter des Liedes und des Refräns ausgeschlossen zu sein. Dagegen läßt sich die dritte Möglichkeit, daß der Refrän bei anderen Reihen fehle, nicht in Abrede stellen; daß Neidhart neben den eigentlichen höfischen Strophenformen volkstümliche Weisen verwendete, ist bekannt (vgl. Gosche, Archiv 1870 S. 216); es brauchte doch aber die Volksmäßigkeit der Form sich nicht immer gleich zu bleiben; warum sollte es unmöglich sein, daß Neidhart in dem vorliegenden Liede ein volksmäßiges Gedicht zur Belustigung einer blasierten Gesellschaftsklasse (Burdach, a. a. O. S. 170) kopierte und deshalb die Andeutung des Volksrefräns beibehielt, den er im allgemeinen, als bei Hofe überflüssig, wegließ? [1]) — Den Grund, daß unserem Gedichte der den Reihen eigentümliche Anfang fehlt, ließ schon Liliencron als beweiskräftig nicht gelten und zwar deshalb, weil unser Lied ebenso gut wie andere verstümmelt sein könne. Müssen wir aber bei einem Dichter voraussetzen, daß er von der Schablone nie abgewichen, dürfen wir das voraussetzen in einem Falle, wo das Außergewöhnliche seine natürliche und genügende Erklärung findet? [2]) In einem Jugendgedichte also (V. 5 „knappe"), in dem Neidhart an ein volkstümliches Lied sich besonders nahe anschloß und die natürlichen Farben lebhafter auftrug, hat er den Volksrefrän, „den Ausbruch der Naturlust in bloß gejauchzten Lauten", [3])

---

[1]) Vgl. Paul, Beitr. VIII. S. 176 A. 2. Während einige aus dem angeblichen Fehlen des Refräns bei Neidhart seine Freiheit von französischem Einfluß herzuleiten suchen, steht das kühne Unterfangen Kummers, Herrand v. Wildonje S. 61 ganz vereinsamt, Neithard das Verdienst zuzuschreiben, daß er neben der Form des Reihens auch den Refrän aus dem Volksgesang in die höfische Poesie eingeführt habe.

[2]) Vgl. Haupts Worte, Gottfried v. Neifen S. VI: Wäre das volksmäßige Lied Under der linden nicht als ein Gedicht Walthers v. d. V. hinreichend bezeugt, niemand würde es ihm trotz seiner Vielseitigkeit zuschreiben. — Auch Keinz hat das Gedicht in seine Ausgabe Neidharts aufgenommen.

[3]) Wackernagel, Lg. S. 318 schreibt diese Eigenschaft dem Neidhartschen Refrän zu, die nur der Volksjodler hat.

wie vor ihm schon andere, auf eigene Weise nachgeahmt; und zwar stellen, wie Stark, a. a. O. S. 14 überzeugend ausführt, die Laute das Trompetensignal dar, welches zum Anger ruft. (Vgl. Tarbé, Chans. de Champ. S. 120 ff.)

Es ist meiner Überzeugung nach das besprochene Gedicht nicht das einzige Lied Neidharts mit Refrän; ich darf wohl den Wechsel (Haupt XLVI, S. 20) im Zusammenhang mit dem vorigen Liede betrachten wegen des Schallrefräns tender lender lenderlîn, obwohl dieser mit einem sinnerfüllten längeren Kehrreime verbunden ist. Ich bin mir wohl bewußt, daß die behauptete Unechtheit dieses Liedes bisher keinen Zweifel gefunden hat. Auch Keinz hat das Lied ausgeschlossen. Haupt zweifelt an seiner Echtheit einerseits wegen des ganz kunstlosen Reimes jâren: jâren in der ersten Strophe und anderseits wegen der vierten Strophe, die wohl nichts ist, als eine ungeschickte Vergröberung der Geschichte von Friderunens Spiegel. Jener Reim allein scheint mir nicht genug Beweiskraft zu besitzen; Neidharts Kunst blieb sich ja überhaupt nicht immer gleich, und es läßt sich nicht bestimmen, wie viel wir einem Jugendgedichte zu gute halten dürfen. Was den zweiten Punkt anbetrifft, so gebe ich Haupt durchaus Recht; der Anstoß trifft aber nur die 3 matten albernen Verse, deren Inhalt hier nichts bedeutet: daz geschach:
ich daz sach
daz er ir den spiegel von der sîten brach. Diese lächerliche Interpolation verdächtigt aber noch nicht den ersten Teil der Strophe; es kann bei näherer Betrachtung keine Frage sein, daß der interpolierte Zusatz den Refrän verdrängt hat, daß der Refrän also auch in der dritten Strophe lautet: „müeterlin,
lâ daz sîn,
ich wil iemer leben nâch dem willen mîn.“
tohter, dâ tender lender lenderlîn. Das Lied ist demnach nicht unecht, sondern verderbt, aber leicht wieder herzustellen. Sein eigener Unstern und unser Glück hat den Interpolator dazu verführt, noch eine ganze Strophe aus eigener poetischer Kraft hinzuzufügen: diese fällt durchaus aus dem Rahmen des Liedes heraus, ist in sich haltlos und hält sich nicht einmal an die Form der drei übrigen Strophen, die mit töhterlîn [1]) beginnen und mit dem Refrän schließen. Es verfiel auf unser Gedicht einer jener Interpolatoren, deren ungeschickte Hand und Gedankenlosigkeit sich nie verleugnen kann, der in der obigen Strophe den Refrän verwischte, weil er die Idee hatte, daß zu Friderunen auch die Geschichte mit dem Spiegel gehöre; um Engelmann anzubringen, fand er wohl keinen Raum im letzten Verse. Von Interesse ist übrigens für uns der Vers, den jener an Stelle des tohter, da tender u. s. w. gesetzt hat: „tohter, sô wis gegen den mannen fruot.“
So interpretirte er also jenen Refrän, und er scheint annähernd das Richtige getroffen zu haben, jedenfalls sollen jene Laute bedeuten: Tochter, nimm dich in acht! Ich glaube, daß schon diese Interpretation hinreicht, um Wackernagels Ansicht, der (voces S. 26 A.) auch unsern Refrän mit seinem tant

---

[1]) Da sich mir später keine Gelegenheit mehr bietet, darf ich wohl hier einige „Refräns“ anführen, welche in gleicher Weise an der Spitze der Strophen stehen; bei H. v. Morungen, M. F. 137. 10 beginnt jede Strophe mit vrouwe bei Walther (Paul № 80 u. 81) mit ouwê. Ulrich v. Lichtenstein setzt M. S. II. 48 zu Beginn jeder Strophe hôher muot und II. 51 wol mich! Die Worte do minne menschen muot besaz finden sich an derselben Stelle wiederholt in dem Marnerschen Gedichte M. S. II. S. 252 ff. und in dem Liede S. 256 die Worte Eva, Ave, Eva, Ave, Eva. Ähnlich beginnt bei K. v. Würzburg M. S. III. S. 336 und Poppe M. S. III. S. 405 in Marienliedern jede Strophe mit Ave Maria. Vgl. noch bei Teschler M. S. II. S. 128 u. 130 die Strophenanfänge vrouwe Minne u. Liep.

in Beziehung bringt, zu widerlegen. Der Refrän ist jedenfalls keine Musikimitation; Uhland, Kl. Schr. V. S. 199 glaubt, daß die Laute die Bewegung des Tanzes nachahmen; wahrscheinlicher ist die Erklärung bei Stark, a. a. O. S. 21. (Vgl. Wackernagel voces. S. 57 A. 145 Schluß).

Wenn also im allgemeinen Neidhart auf die Nachbildung volkstümlicher Refräns auch verzichtete, hat er doch in einigen besonders charakteristischen Liedern, die vielleicht seiner Jugend angehören, die Anlehnung an die volkstümliche Form nicht verschmäht. [1])

Während die bisher besprochenen Schallrefräns uns auf die deutsche Volkspoesie, wenigstens auf deutsche Jubelrefräns hinweisen, lassen sich in einem ähnlichen Refrän bei Johann von Brabant romanische Klänge nicht verkennen. Obwohl Johann als Niederländer nicht in die mhd. Litteratur gehört, muß ich doch, da seine Gedichte in mhd. wenn auch nicht rein mhd. Sprache überliefert sind, den Refrän

harba lori fa, harba harba lori fa. harba lori fa

(MS. I. 15ᵇ f. Bartsch, LD. S. 260) kurz berühren. Paul Heyse weist a. a. O. S. 30 auf den Ausruf jauchzender Fröhlichkeit in den romanischen Liedern hin, wo neben den einfachsten Formen die kompliziertesten Lautkomplexe sich finden. Eine solche Jauchzung, die wohl auch zu irgend einem Instrument in Beziehung stehen mag, ist unser Refrän, der als Chorrefrän gedacht ist, wie die Verse zeigen:

Str. 1. diu eine sanc vür, diu ander sanc nâ,

(die een sanc voor, die ander sanc nâ Hoffmann, Germ. III S. 156.) und in der 2. Strophe die Worte: daz ich muoste singen nâ (dat ic singhen moeste na).

(Der erste Vers wird jedenfalls so zu erklären sein, daß die Vorsängerin ein Lied, die andere nur den Refrän sang, was die dritte thut, erfahren wir nicht.) — Willems (Oude vlaemsche Liederen, 1848 Bl. 13) liest aus jener Lautverbindung: herba flors fa, heraus: l' herbe fait des fleurs, l' herbe se met en fleurs; daß diese Erklärung ebenso unnatürlich und gekünstelt ist als die oben verworfenen, liegt auf der Hand. [2])

Die eigentlichen Refränausrufe, die nach unserer Auffassung der ursprünglichen Art des Refräns verwandt sind, finden sich in der mhd. Poesie nur selten, einfach und volkstümlich in mehreren Tanzliedern, [3]) von kunstmäßiger Wirkung einmal in einem Dietmar von Eist zugeschriebenen Gedichte. In einem Buche des Herrn Rudolf von Rotenburg (MS, I. S. 78 f. Bartsch, LD. S. 113 ff.) stehen 3 Strophen, welche ein in sich abgeschlossenes Lied darstellen, dessen Gedanken der Leich überbreit ausführt. Jeder dieser 3 Strophen folgt der Ausruf ohei! ohei!, die Klagetöne des unglücklichen Liebhabers; wie dieser „sanc" dem Tanzleich, so scheint der Refrän dem Chorklageruf nachgebildet zu sein. [4])

---

[1]) Von diesen volksmäßigen ist der minnigliche Refrän in dem Liede Hpt. S. XXXVII allerdings zu scheiden; nur wegen des Refräns das Lied dem Neidhart abzusprechen, wäre gewagt. Haupt erklärt das Lied für unecht, weil es nichts von Neidharts Art habe; das ist recht, von der Art der erhaltenen Lieder weicht es ab; sicher ist eine solche Atethese aber nicht; giebt es doch z. B. auch manches Lied von Heine, welches seine eigentümliche Art nicht zeigt.

[2]) Vgl. die ähnlichen Schallrefräns susa ninna, susa noe Hor. Belg. II. 21; Hölscher, Niederd. geistl. Lieder u. Spr. S. X. verlazuis — zuis — zuis verla susa nynna. Hor. Belg. II. 28 cia fia lencia.

[3]) Auch das hoy et oe in Carm. Bur. № 146 (s. Grimm, Gr. III 397 u. 399) mag in das lateinische in der Weise des Tanzliedes gehaltene Gedicht durch ein deutsches Vorbild gekommen sein.

[4]) Im Zusammenhange des Gedichtes ist dieser Refrän nach 3 mittleren Strophen auffällig und eigentümlich: vgl. stef bei Möbius, Germ. XVIII. S. 129. — Bei H. Brouwenlop, MS. II S. 337. ff. schließt in einem Leich von der 13. Strophe an jede mit evovae; wenn dieses Wort, aus dem das aoi in der chanson de Roland (s. S. 4 A.) z. B. entstanden sein soll, wirklich aus den Vocalen von seculorum amen (Forkel, Allg. Gesch. der Musik II S. 178 Wolf, a. a. O. S. 189) zusammengesetzt ist, war sich Frauenlob dessen wohl nicht bewußt; sonst wäre das in den letzten



Vor dem siebenzeiligen eigentlichen Refrän steht bei Tannhäuser, MS. II. S. 91 (IX) eine Zeile, welche jedesmal mit dem Ausruf heia hei beginnt, welcher das erste Mal unwillig zürnend, die beiden andern Male ironisch jubelnd klingt. Daß ähnliche Rufe aus dem Munde des Volkes auch während der Strophen ertönen mochten, dafür scheinen neben dem nordischen Omkvæd auch spätere deutsche Volkslieder zu sprechen. [1])

Dieselbe Stelle im Verse wie der Tannhäusersche und der früher besprochene Walthersche Refrän nimmt der Ruf sô hôh ôwî bei Dietmar von Eist ein, ein Jammerruf, der eine mit den Strophen wachsende Bedeutung und erst in der letzten seine volle Klarheit erhält. R. Becker, Der altheimische Minnesang S. 93 hält dieses Lied Ds. unter anderem deswegen für unecht, weil es sich von Dietmars „echten" Gedichten durch den Refrän unterscheide. Ich halte das Vorhandensein oder Fehlen des Refräns durchaus nicht für einen triftigen Grund, über Echtheit und Unechtheit eines Liedes zu entscheiden. Indes zeigt unser Gedicht eine bemerkenswerte Selbständigkeit der Behandlung des Stoffes und eine feine, frappierende Ironie; es zeigt uns die ritterlichen Liebesromane in einer so eigentümlichen Beleuchtung, daß es nach Einführung des höfischen Minnedienstes fallen muß (vgl. Burdach, a. a. O. S. 88). Der Ritter verrät uns seine gewaltige Liebe und klagt über die Hartherzigkeit seiner vrouwe; auch diese giebt aber ihrer Liebe und ihrem Liebeskummer Ausdruck, daß der Geliebte die Liebe nicht lohnt (39. 10 wie schône er daz gedienet hât! ist natürlich ein bittrer Vorwurf: wie herrlich er das durch seinen Dienst erwidert hat). Unser Lied ist der erste Blitzstrahl anscheinend noch unbewußten Humors, es ist die mhd. Illustration zum Heineschen Liede: „Sie waren längst gestorben," „Und wußten es selber kaum," es zeigt, wie selbst bei der heißesten Liebe sich die Liebenden oft fern und „vrömde" blieben. [2]) Könnte dies Lied nicht die Auseinandersetzung des alternden, in deutscher Sitte großgewordenen Dichters mit dem neu aufkommenden und um sich greifenden höfischen Minnedienste sein? Ich habe deshalb dieses Gedicht unter Dietmars Namen gelassen, zumal mich Pauls (Beitr. II S. 460) und Beckers, a. a. O. S. 92 ff., Bedenken (Mangel an Dreiteiligkeit, Hiat, Gleichnis) wohl davon überzeugt haben, daß es von den anderen „echten" Dietmarschen Liedern verschieden, aber nicht davon, daß es unecht ist.

Es könnte vielleicht die Vergleichung des Refräns sô hôh ôwî mit dem refränartig als

---

Strophen noch hinzugefügte Amen doch überflüssig. Daß er aber den Refrän als einen kirchlichen fühlte, zeigen die Strophen, denen derselbe folgt, und das Fehlen desselben in der weltlichen mhd. Poesie.

[1]) Vgl. Uhland, Volksl. S. 577, wo nach dem 2. und 5. Verse der Strophe das heiaho steht; S. 651 folgt dem 2. und 4. Verse: wüste, hotta ho! Vgl. im Schäferliede S. 700 die Ausrufe juch hei! hosche bo dei nach dem ersten, und nach dem 2. Verse: das dom das dom das dedeledein, nach dem wiederholten zweiten juch hei! S. S. 734 und 95.

In einem Gedichte von Geltar, MS. II S. 173 könnte man schwanken, ob hei hei hei hei hei, das durch keinen Reim gebunden ist, mit den obigen Refräns verglichen werden darf, da es mit einem anderen Refrän verbunden ist. Die häufige Schlußwendung heiâ hei (z. B. bei Ulrich v. Winterstetten, Minor S. 14) chrîent alle h. h. zeigt uns, daß derartige Rufe beim Volkstanz üblich waren; vgl. Uhland, V. L. 732 ff. wo heia ho u. S. 737, wo das heia ho den Schluß jeder Strophe bildet.

[2]) Pauls Erklärung in den Beiträgen B. II. S. 458 A. scheint mir den Kern des Gedichtes nicht zu treffen; er meint, auf die wirkliche Stellung des Dichters zu seiner Dame ließen sich anderwärts aus dürftigen Andeutungen keine Schlüsse ziehen, wo hier in demselben Liede die Dame ihre Neigung ausspreche und der Ritter über ihre Hartherzigkeit klage. Meiner Ansicht nach charakterisiert Dietmar hier nicht ein persönliches Verhältnis; sondern wie sich in den sg. Frauenstrophen die Dichter in fremde Gefühle hineindachten und diese darstellten, hat der der alten epischen Weise noch näher stehende Dietmar ein fremdes, vielleicht angeschautes Verhältnis geschildert. — Ebenso wenig wie Pauls Ansicht kann ich die Scherers (Deutsche St. II. S. 50) mit unserem Texte vereinbaren.

viertletzte Zeile wiederholten owê des Morungenschen Liedes (MF. S. 127. 34—129. 4) die provenzalische Beeinflussung auch bei dem Dietmarschen Refrän wahrscheinlich machen, besonders da Heinrich von Morungen in jenem Gedichte verschiedene provenzalische Züge hat (vgl. Michel. H. v. M. und die Troubadours, Q. F. IV. S. 248). Indes ist die Art der beiden Refräns doch eine verschiedene; das sô hôh ôwî steht als reiner Ausruf für sich und schließt sich dadurch an die Volksrefräns näher an, das owê ist in die Sätze hereingezogen (in der ersten Strophe sô mac ich von schulden sprechen wol owê, daz) und durch Reime in kunstmäßiger Weise mit der letzten Zeile verbunden. — Schon der Zusammenhang der Rufrefräns berechtigt uns, an dieser Stelle das sô hôh ôwî zu besprechen im Gegensatze zu Burdach, welcher a. a. O. S. 88 und S. 99 Dietmars Worte für das älteste Beispiel der Responsion hält, wo dem letzten Verse eine stets wörtlich gleichlautende Weise vorgeschoben sei. Es widerspricht dies unserer Auffassung von Refrän durchaus; auch glaube ich kaum, daß Burdach Walthers tandaradei, welches dieselbe Stelle einnimmt wie das sô hôh ôwî, Responsion nennen würde. Dagegen wird das owê in den beiden Morungenschen Liedern (127. 34—129. 4 u. 130/131) oder das „rehte minne" bei Heinrich von Veldecke (MF. S. $59._{30}$ $60._{3}$ und $60._{11}$) kein Mensch als Refrän in Anspruch nehmen, weil sie durchaus nichts für sich Bestehendes sind. [1]) Am Schluß unserer Übersicht über die sg. Schall- und Rufrefräns dürfen wohl noch einige Kehrreime besprochen werden, deren Worte in ihrer Zusammenstellung eine Schallwirkung enthalten oder deren Freudenruf in ein Wort übergeht. Letzteres ist der Fall bei einem, natürlich aus dem Gebrauch kirchlicher [2]) Refräns herzuleitenden Kehrreime bei Hoffmann, K. L. S. 94 f., wo die Jubellaute mit dem Worte jubilieren verbunden sind: ina ju ju ju jubilieren u. s. w. (In der 2. Strophe ist der Refrän verwischt).

Der Kürze halber verweise ich hierüber sowie über die andern mhd. Schallkehrreime auf die trefflichen Ausführungen bei Stark, a. a. O. S. 10 ff.

2. Der eigentliche Kehrreim.

Wir sind mit den letzten Beispielen zu dem sinnerfüllten, meist mehrere Zeilen umfassenden Kehrreim übergegangen, zu der Entwicklungsstufe, welche als der vollendete Kunstrefrän bezeichnet werden darf. Bei den Schallrefräns, den bloßen Naturlauten und Interjectionen „bleibt die Bedeutung eines durchgehenden Bandes zum Festhalten der Grundstimmung in unklarer, der Musik enger verwandter Weise" (Vischer, Ästhetik, III. S. 1338). Den ausgebildeten Kehrreim nennen wir aber um deswillen den eigentlich lyrischen, „weil die unterbrechende und abschließende Rückkehr zum Grundtone dem allgemein lyrischen Stilcharakter entspricht" (Vischer a. a. O.). Das ist die Natur dieser Refräns, daß sie in der Fülle der Strophen und im Wechsel der Gedanken immer von neuem auf

---

[1]) Der einfachste refränartige Ruf ist wohl das he! in der Mitte der Strophen bei Hoffmann, K. L. S. 119. Vor dem Dietmarschen Refrän zeichnet sich durch weitere Ausführung aus der Ausruf wâfenâ jâ ist mir dâ dikke wê und anderswâ bei Gottfried v. Neifen, MS. I. S. 56; in der zweiten Strophe, wo derselbe wiederholt ist, stört er durch seine Breite den eigentlichen Gedankenzusammenhang zwischen der vorletzten und der letzten Zeile.

[2]) Vgl. den Refrän bei Herrat v. Landsberg im Neujahrsliede o o o pro populo
o o o o o o o (Ausg. v. Engelhardt 1816 S. 37). An die Art dieser Refräns haben sich Kehrreime der weltlich lateinischen Poesie angelehnt: z. B. Carm. Bur. № 140 o o totus floreo u. s. w.

den geistigen Mittel- und Zielpunkt hinweisen, sie sind die eisernen Klammern, welche die Strophen untereinander verbinden; sie geben dem Gedichte Festigkeit und Frische.

Es ist also ein feinerer Reiz, der dem kunstmäßigen Kehrreime inne wohnt; mächtig ist wohl die Wirkung des Chorrefräns, wenn aus hundert Kehlen seine Klänge ertönen; mit Naturgewalt, mit der Gewalt des Stromes reißt er fort, unwiderstehlich; jener ist recht eigentlich die Seele des Liedes, und mag sich manchmal als die Grundstimmung dem Dichter ungesucht aufdrängen. Denn schwerlich wird sich der Sänger mit Grube, a. a. O. S. 104, die seltsame Regel klar gemacht haben: „daß die Poesie in dem Maße, als sie nicht bloß unsere Stimmung erregen, sondern auch vertiefen, im Gefühle erhalten und befestigen will, auf Wiederkehr derselben Laute, Worte, Sätze, ja ganzer Satzreihen bedacht sein muß.“ Gewiß! die Wirkung des Refräns ist meist eine derartige, wer aber wollte behaupten, daß der Kehrreim stets das Ergebnis eines solchen Nachdenkens sei?

Verschiedenartig wie die Stimmung des Liedes ist die des Refräns; bald mutet er uns an, herzlich und warm, bald predigt er ernst und eindringlich; bald ist er erfüllt von herber Klage und von Sehnsucht und Trauer, die immer wieder aufgefrischt und erneut wird wie des Gralkönigs Wunde; bald ist er keck und derb, von Frohsinn sprudelnd und neckischer Laune; kurz, wenn es unsere Aufgabe wäre, ein Bild des geistigen Gehaltes der Minnepoesie zu geben, wir würden einen guten Führer haben in der Art des Refräns, einen Führer, der uns mit dem Charakter jeder Gattung bekannt machte. Auf den Versuch, den kunstmäßigen Kehrreim im Zusammenhange der einzelnen Gattungen zu betrachten, muß ich an dieser Stelle verzichten; ich will jedoch kurz auf den unterscheidenden Charakter hinweisen und einige Vorfragen zur Besprechung bringen.

In der Allgemeinen musikal. Zeitung, Leipzig, 1816, wo ein Ungenannter über den Omkvœd handelt, wird der Refrän ganz sinnig so umschrieben: „Wenn das Lied der wandelnde Gedanke ist, der sich Schritt vor Schritt in einer Strophe nach der andern bis zum Ende hin entwickelt, so ist der Refrän ein stillstehender.“ Doch nicht immer ist dies der Fall; es giebt neben den festen auch flüssige Kehrreime, die in ihren Elementen bleiben, sich aber der voranschreitenden Erzählung und der verwandelten Situation entsprechend verändern. Außer diesen müssen wir noch eine Art von Refräns berücksichtigen, welche an die Stelle, wo wir sie finden, erst durch Übertragung gekommen sind; Übertragungen finden aber nicht nur statt von einem Gedicht zum anderen, sondern auch von einer Strophe zur anderen, d. h. oft scheint der Refrän nur in den Zusammenhang der einen oder andern Strophe zu passen. Die Refräns dagegen, welche immer die Summe der einzelnen Strophen ausmachen, können bisweilen die vollendetste Form kunstmäßiger Responsion sein; wir müssen deshalb auch auf die Responsion als einen Weg zum Refrän unseren Blick lenken; vielleicht dürfen wir in der Responsion mehrfach auch ein Zeichen verfallenen Refräns erblicken.

1. Responsion als Weg zum Kehrreim und als verfallener Kehrreim.

Wenn eine Ähnlichkeit oder Gleichheit im Ausdruck oder im Gedanken an der gleichen Stelle der Strophen wiederkehrt, nennen wir die Kunstform Responsion. Diese Responsion, welche, wie wir oben bemerkten, auch eine Eigenart des Volksliedtones ist, wird häufig schon durch das Gespräch

[1] Ein entgegengesetztes, durch seine Einseitigkeit auffallendes Urteil fand ich bei Biedermann, Johannesalbum, S. 77, wo derselbe vom Refrän im Gegensatz zum Parallelismus sagt, daß jener auf einer niederen Stufe der Entwicklung stehe und an Stelle der Ähnlichkeit stumpfe Gleichheit setze, daß in ihm nicht das Dichtwerk aufgehe, er sei vielmehr demselben äußerlich angeheftet.

sehr nahe gelegt. Wenn im Wechsel bei Singenberg, MS. II. 290 f. in 5 Strophen erst der Mann und die Frau je 2 Verse, dann je einen Vers sprechen, so werden sich auch inhaltlich die korrespondierenden Verse einander nähern.[1]) Solche inhaltliche Responsion ist die einfachste; man kann bisweilen im Zweifel sein, ob sie dem Dichter wohl als Kunstform bewußt war oder nicht. So leise sich auch die Beziehungen der Strophenschlüsse bei Friederich von Hausen geltend machen in dem Liede MF. 46. $_{26-28}$. $_{38}$. 47. $_{6-8}$, bei einem Dichter, der ein so sorgfältiges Studium der Form verrät, durften sie von Burdach a. a. O. S. 89 als kunstmäßige Responsion bezeichnet werden. Bei Rudolf von Fenis, welcher trotz der provenzalischen Beeinflussung[2]) keinen Refrän hat, finden wir die Responsion besonders reich vertreten; möglicherweise sind provenzalische Refräns bei ihm zu Responsion verflüchtigt; seine Abneigung gegen wirkliche Kehrreime mag aus dem mehrfach beobachteten Ablehnen volkstümlicher Form im höfischen Kreise zu erklären sein; vgl. die auffallende Responsion des Inhalts MF. 81. ^{5} 81. ^{13} 81 ^{21} 81 ^{29}. (Die Responsion bei den Dichtern aus des Minnesangs Frühlingszeit übergehe ich, da sie schon von Burdach, a. a. O. S. 89 ff., und Erich Schmidt, Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge, Q. F. IV. S. 6—8, behandelt ist.) Die inhaltliche Responsion in mehreren Liedern aus der Clara Hätzlerin Sammlung deutet vielleicht auf verfallene „Minnerefräns." Im 74. (Haltaus, S. 61) und im folgenden Liede stehen am Ende der Strophen ganz ähnliche Gedanken. Daß mit diesen Responsionen eine refränartige Wirkung erzielt werden soll, wird durch die Reimverbindung der letzten Strophenzeilen wahrscheinlich gemacht; dieselbe findet sich bei den meisten Liedern in Claras Sammlung, bei Oswald v. Wolkenstein (A. v. Weber) z. B. S. 175, 212, 224, 227, 248, früher bei dem Schulmeister von Ezzlingen, MS. II. S. 139, bei Reinmar dem Fiedler, MS. II. 161. Bei der späteren Manier dieses refränartigen Strophenbandes kann ein vereinzeltes Vorkommen bei den älteren Minnedichtern z. B. bei Reinmar, MF. 164. 18. 20 geschach-sach und 27. 29 ensprach-sach, kaum in Betracht kommen.[3])

Dem flüssigen Refrän steht schon näher die Responsion der durch Reim verbundenen Endzeilen zweier Strophen bei Niuniu, MS. II. S. 172.[4]) Ähnlich korrespondieren in einem Steinmarschen Liede, MS. II. S. 157, die vorletzten Zeilen einer jeden Strophe; der Vers ist wohl deshalb verdoppelt, weil er einmal vor- und einmal nachgesungen wurde. Wenn man hauptsächlich die Form berücksichtigt, so läßt sich eine Stufenleiter immer genauerer Responsionen aufstellen, die uns bis an die Grenze flüssiger oder fester Kehrreime führt.

Die Responsion tritt sehr leise auf in einem Liede Gottfrieds von Neifen, MS. I. 41^{b}. Derselbe Gedanke, welcher am Schluß der 2. und 3. Strophe mit Entsprechung des Wortes vröude positiv ausgedrückt ist,[5]) wird in der letzten Strophe negativ gewandt. Feiner ist bei demselben

---

[1]) Diese kurzen Wechselreden beruhen schon bei Veldecke und Eilhart von Oberge (vgl. Haupts Zs. III. S. 160) auf der Einwirkung französischer Kunst: S. Holland, Germ. I. S. 241, Lichtenstein, Eilh. v. Ob., CLXXI, W. Grimm, Athis u. Profil., S. 29.

[2]) Vgl. Bartsch, Zs. f. d. A. XI, S. 145 ff. Pfaff, Zs. f. d. A. XVIII, S. 54 ff. Paul, Beiträge II. S. 434.

[3]) Es mag hier, wo nur 2 Strophen so verbunden sind, der Zufall gewaltet haben, wie z. B. bei Walther von Breisach, MS. II. S. 142 in Str. 5 u. 6 des III. Liedes. — Über Entstehung und Geschichte der rimes couées handelt in vorzüglicher Weise F. Wolf, a. a. O. S. 38 ff. Wir finden diese Reime noch in späten Volksliedern, vgl. Liliencron, I. S. 223 ff. I. S. 461 ff. u. o.

[4]) Schon v. d. Hagen bemerkte MS. IV. 46. 485, daß dieses Gedicht an die französischen Schäferlieder anklinge; vielleicht ist die Responsion im Deutschen durch den Kehrreim im Französischen entstanden.

[5]) In der letzten Zeile der 3 letzten Strophen des Liedes S. 55 findet sich gleichfalls vröude, vröuwen und

Dichter die Responsion in dem Liede MS. I. S. 60[a], in dem der letzte Vers jeder Strophe wîbes güete hat. Ein weiterer Fortschritt zeigt sich in dem XXXVII. Liede S. 58, dessen erste Strophe schließt: rôter munt, du maht mîn leit verdringen, die zweite: minne, du maht mir mîn leit vertriben. Wir würden hier schon flüssigen Refrän annehmen können, wenn auch die dritte Strophe eine ähnliche Variation enthielte, was nicht der Fall ist. Ebenso wie hier ist eine Strophe von der Responsion ausgeschlossen, ohne daß der geringste Verdacht gegen ihre Echtheit berechtigt wäre, bei Buochein, MS. II S. 97 f. Bei Ulrich von Lichtenstein, der erzählt, daß viele seiner Lieder gesungen und getanzt wurden, findet sich kein sicherer Refrän, dagegen sehr genaue Responsion; in einer tanzwîse, MS. II. 37 ff. schließt Str. 1: si reine, si saelic, si here.

Str. 2: mit güete si liebe, si guote.
Str. 3: von leide si liebe, si süeze.
Str. 4: si guote, si liebe, si reine!
Str. 5: vrô machen, si schoene, si klare!

Für die sorgfältigste Responsion möchte ich die im ludus paschalis, Carm. Bur. S. 99 halten, wo die beiden letzten Verse der ersten Strophe lauten: unde loese mich von der missetât,
da mich diu werlt zuo hat braht.

und in der zweiten: unde von der grossen missetât u. s. w. Bei der parallelen Ausführung der beiden Strophen scheint an eigentlichen Refrän nicht gedacht zu sein. Auch bei Heinrich von Rugge, MF. 101. 21. 22. 29. 30. 37. 38 steht man der Frage, ob Refrän oder Responsion, gegenüber; bewußter Refrän scheint mir auch hier unwahrscheinlich. In diesen zweifelhaften Fällen liegt mir die einzige Erklärung für eine seltsame Ansicht Scherers, der Zs. f. d. A. XIX. S. 106 nur die Refräns als richtige anerkennen will, die sich regelmäßig und unverändert am Schluß der Strophen wiederholen; er fügt freilich vorsichtig hinzu, daß die leisen Modifikationen, welche unter Umständen mit solchen Refräns vorgenommen werden können, eine besondere Untersuchung erfordern. [1])

---

vröuden. Vgl. Burkart von Hohenfels, MS. I. 203 f. Str. 2 u. 3 u. 4 u. 5., beim Wildonjer, h. v. Kummer S. 179 Str. 1 u. 3 (MS. II. 348[b]).

[1]) Daß die überkünstlichen Formen, die uns unter dem Namen „Reihen" überliefert sind, wirklich alle dem Zweck dienten, den gesprungenen Tanz des Volkes zu begleiten, ist kaum glaublich. Minor sagt, U. v. Winterstetten, S. XV, daß Ulrichs und des Tannhäusers (MS. II. 85[b], 89, 91) Tanzleichen im volkstümlichen Tanzlied dieselbe Quelle zu Grunde lag. Das heia hei, welches bei beiden am Schlusse der Leiche sich findet, ist wahrscheinlich der refränartig wiederholte Volksruf, welchen jene Dichter zur feineren Charakteristik ihrer Lieder einmal herübernahmen. Wie hier im Tanzleich der Volksrefrän wenigstens angedeutet wurde, so hat er auch im minniglichen Leich seine Spuren hinterlassen. Wir haben im Leich des Rotenburgers den dreimal am Schluß der Strophe wiederholten Ruf ohei MS. I. S. 78 Ba. S. 183 schon berücksichtigt, glauben aber außerdem in diesem Gedichte eine verhüllte Imitation des Refräns vor uns zu haben. Es wiederholt sich nämlich fünfmal nach ziemlich gleichem Zwischenraume dieselbe Strophe (a): 4 Str.a 3a 3a 3a 3a. Während alle anderen Strophen erzählend sind, haben die Refränstrophen durchgehend die Form der Anrede, und erinnern so an Refräns wie sancta Maria. Außerdem ist zu beachten, daß diese 5 Refränstrophen untereinander in Responsion stehen; sie beginnen:

1. hei! schoenest aller wîbe,
2. vrouwe, aller tugende krône,
3. sô groz ist, vrouwe reine,
   dîn êre und dîn gewalt:
4. du hâst doch, vrouwe hêre,
5. sô lieb ist mir dîn êre
   die ich, vrouwe, minnen muoz.

Wie sich vor dem Chornachgesang in dem Liede der Carm. Bur. 181 noch der Refrän per dulzor fand, so zeigt sich auch nicht selten Responsion vor Refräns;[1]) konnte sie doch leicht entstehen, wenn die Refränverse mit der letzten Strophenzeile durch Reim verbunden sind, wie bei dem von Suonegge (Kummer, Her. v. W. S. 181; MS. I. S. 349; Ba. LD. S. 212); diese Responsion ist ausgebildet bei Johann von Brabant, MS. I. 17. VIII, bei Ulrich von Winterstetten (Minor, S. 50), bei Willehalm von Heinzenburg, MS. I. S. 304.[2])

2. Flüssiger und übertragener Kehrreim.

Diese Responsionen vermitteln gewissermaßen Strophe und Refrän, sie bequemen die Strophe dem Refrän an. Wird umgekehrt der Refrän der Strophe anbequemt, so nennen wir ihn flüssig. Es liegt auf der Hand, daß flüssiger Kehrreim sich zum Chorgesang nicht in derselben Weise eignet, wie der feste; es ist wahrscheinlich, daß er erst vorgesungen und dann vom Chore wiederholt wurde (im allgemeinen gilt das natürlich nur von den wirklich zum Tanz gesungenen und von den Tanzenden mitgesungenen Liedern).[3]) Ihre eigentliche Stelle haben die flüssigen Refräns jedoch im kunstmäßigen höfischen Liede; in ausgebildeterer Form finden sie sich in der ältesten lateinischen Poesie nicht; im Provenzalischen sind sie z. B. der Alba fremd (vgl. P. Heyse, Studia Romanensia S. 19), während sie im deutschen Tageliede reichlich vertreten sind; dagegen sind sie in den altfranzösischen Ro-

---

Obwohl also in der Überkünstelei dieser Leiche der Refrän sein Grab fand, sind seine Spuren doch noch deutlich zu verfolgen. Wir können diese weitgreifende Frage hier nur berühren und beschränken uns deshalb auf ein weiteres Beispiel, um unsere Ansicht zu belegen. Ebenso wie des Rotenburgers Minneleich, wird der von Gliers, MS. S. 104[b], „sanc" genannt (vgl. Lachmann, Kl. Schr. S. 327). Bezeichnen wir die wiederkehrenden 2 Strophen mit b und zählen die dazwischenliegenden, anders gebauten, so erhalten wir folgendes Schema:

3b 3b 3b 3b 3b

Nach je drei verschiedenartigen Strophen kehren also die zwei Refränstrophen wieder. Wurden diese Lieder gesungen, so hatte die wiederkehrende Melodie die Wirkung eines musikalischen Refräns; es lassen sich den erwähnten Leichen vielleicht Lieder wie das bei O. v. Wolkenstein (Weber, S. 83) zur Seite stellen, in welchem nach einer Strophe von 21 Versen die sg. repeticio steht, deren seltsamer Bau es ward kein fürste nie sô reich

gleich
sô wer ich im
nym
mit gedencken ich das mayn —

die beabsichtigte Wirkung eines musikalischen Refräns auch durch das Reimband der letzten Zeilen verrät.

Ebenso ist wohl die Nachwirkung eines Refräns wie Walthers tandaradei oder Dietmars sô hôh ôwî der eigentümliche Binnenreim in der letzten Zeile in einem Liede Heinrichs von Mügeln (W. Müller, S. 26):

1. geschicht das nicht in stunt ein rouberin du werst der sinne.
2. von der minne bunt waz hilfet dich in nôt mîn streben.
3. der machet es gesunt und sîne nôt zuhant vorgartet.

[1]) Diese Responsion vor Refrän hat natürlich jede Art des Kehrreims ohne fremden Einfluß selbständig entwickelt; vgl. Christ u. Paranikas, Anthol. theol. graec. carm. christ. in dem Liede S. 63. Bei Wackernagel, K. L. II. S. 394 geht dem Refrän gotes sun der mensche wart — von der juncfrouwen zart Maria eine Zeile vorher, die den flüssigen Refräns beigezählt werden kann: 1. 2. 11. 12. 13 und auch die mait Maria; 5, 6, 10 mit der m. M. u. s. w.

[2]) Der Abschnitt über Responsion mußte noch nach der Korrektur der Raumersparnis wegen so gekürzt werden, daß alle Citate zum Wegfall kamen und Ungleichmäßigkeiten nicht vermieden werden konnten.

[3]) Vgl. das oben besprochene Gedicht Steinmars, in dem die respondierende Zeile mit dem strousak immer wiederholt ist.



manzen und Pastourellen nicht selten. (Vgl. Bartsch, Altfr. R. u. P. S. 30 № 34).[1]) Ob der Refrän bisweilen schon in flüssiger Form aus der Fremde gekommen, ob er aus festen Refräns oder aus Responsion hervorging, läßt sich nicht bestimmen; im einzelnen müssen wir uns jeder Vermutung enthalten; wir betrachten von den leisen Veränderungen ausgehend den Bestand der flüssigen Refräns und ihre Art.

Auf das erste Wort beschränkt sich die Veränderung in H. v. Veldeckes Liede MF. 60. 13, dessen erste Strophe den Refrän hat: er ist edel unde fruot.

swer mit êren
kan gemêren
sîne blîtschaft, daz ist guot.

In der zweiten Strophe beginnt derselbe si ist edel u. s. f.[2]) Ebenso leicht ist die Variierung des Refräns in Waltherschen Liede ouwê war sint (Paul, S. 134), in dem das iemer mêre ouwê der beiden ersten Strophen in der dritten in niemer mêre ouwê verändert wird. Die ersten 2 (3) Wörter sind beweglich im Refrän des IV. Liedes von Steinmar, MS. II. 155. In gleicher Weise ist der Refrän des VI. Liedes S. 156 variiert. In der Serenade bei Clara Hätzlerin S. 60 hat die enge Verbindung von Refrän und Strophe den ersteren flüssig gemacht; derselbe lautet

in Str. 1: so wunsch ich dir vil guoter naht;
in Str. 2: wunsch ich dir ye vil guoter naht;
in Str. 3: ich wunsch ir ye vil guoter naht.

In allen besprochenen Fällen ist der Text ohne Frage richtig überliefert; schwierig ist die Entscheidung, wenn die Möglichkeit vorliegt, daß der ursprüngliche feste Refrän durch die Überlieferung verwischt ist. Im X. Steinmarschen Liede, MS. II. 157 hat der Refrän der ersten Strophe: so lebe ich in sendem ungemache u. s. w. Für „so" steht in der zweiten Strophe noch; gewiß paßt auch in der ersten Strophe noch, dagegen so nicht in der zweiten. Doch ist dies kein Grund, eine Textverderbnis anzunehmen bei einem Dichter, der für diese Art flüssiger Refräns eine gewisse Vorliebe zu haben scheint. Ein ähnliches Motiv hält mich ab in dem Tageliede Heinrichs von Morungen, MF. 130. 31, im Refrän der beiden Mannesstrophen die eine Form durchzuführen. Bei einem Dichter, dem die Responsion so geläufig ist (vgl. Burdach, S. 98 ff.), der kunstmäßigen Kehrreim, welchen er einmal dem provenzalischen Vorbilde entlehnte, sonst vermieden zu haben scheint, dürfen wir wohl den erwähnten Refrän als den Höhepunkt kunstvoller Responsion betrachten, zumal nicht recht klar wäre, wie der feste Refrän der ersten Strophe durch die Überlieferung derart verwischt sein sollte, daß die zweite daraus entstand. Mehr als Responsion denn als Refrän ist wohl auch bei Heinrich von Meissen, MS. I. 13. IV, der flüssige Kehrreim gefühlt: Str. 1: des bit ich got ir reinen lîp behüete Str. 2: unt bite got . . . Entspricht doch auch die vierte Zeile der zweiten

[1]) Die Veränderung des Refräns bei Du-Méril, P. p. 1847, S. 43 f., wo den Strophen zuerst gaudeat homo, dann gaude folgt, beruht auf abkürzender Bezeichnung des Schreibers, wie auch Du-Méril, S. 45 A. 3 vermutet. Das Gedicht S. 47 ist wohl in 2 zu zerlegen. Auf lateinische Refräns wie die bei Ph. Wackernagel, K. L. I. S. 163 de (in, a, cum, pro, ex) virgine Maria (vgl. S. 205 u. 266) gehen deutsche kirchliche Lieder wie Hoffmann, K. L. S. 164 zurück, in dem der Refrän die raine mait Maria verändert wird in dich hât geborn M., die uns gebar M., daz uns gebar M.

[2]) Ähnlich ist die Veränderung in dem Liede von gotes majestât (Ph. Wackernagel, K. L. II. S. 392), dessen Refrän in der ersten Strophe lautet so nimpt mein sorg ein ende,

so sal sich das herze mein
nimmer von gote gewenden;

in der zweiten und dritten Strophe ist das erste Wort do.

Strophe dem dritten Verse der ersten. Daß bei Cersne von Minden (h. v. Wöber, 1861, S. 203) der Refrän, welcher in Strophe 1 und 2 sich gleich bleibt: so werich vrôer vil dan vrô u. s. w. in der dritten Strophe in so wordich verändert werden mußte, glaube ich nicht; doch dürfen wir deshalb die an sich unverdächtige Überlieferung nicht verwerfen. Auch nicht den geringsten Grund zu einer Änderung sieht man in Heinrichs von Mügeln III. Gedicht (A. v. W. Müller, S. 24). Der Unterschied zwischen dâvur und dâvor rührt wohl von dem schlechten Texte her; die weitere Variation bleibt dagegen in ihren Motiven unverständlich; ist es doch nicht einmal eine Steigerung von rîch zu gut; freilich können wir den Künsteleien des Dichters kaum zu wenig zutrauen, und haben deshalb kein Recht, an der Überlieferung zu rütteln.

Es sind nur wenig Fälle, wo es auf der Hand liegt, daß durch Textverderbnis aus einem festen Kehrreim ein flüssiger ward. Unter den Meisterliedern der Kolmarer Handschrift (Bartsch, 1862), in welchen der Refrän sich nur vereinzelt findet, hat das CXXII. Lied S. 486 in des Kanzlers hôhen guldînen dône folgenden flüssigen Kehrreim:

Str. 1 u. 2: dâ vor (Ba. vür) lob ich eins wîbes nam
diu vorht hât und ir scham.

Str. 3: (swaz slâfet oder wachet)
dâ bî lob ich eins wîbes nam
diu vorht hât und ir scham.

Soll in der dritten Strophe nicht jede Wirkung verloren gehen, muß statt bî vor gesetzt werden (oder vür). Vgl. № 24 in Clara Hätzlerins Liederbuche V. 3 f.: vür alles, das da lebt und wacht,
tuot mein hertz zuo dir ringen.

Doch hat uns die Gunst des Schicksals auch den Beweis ermöglicht; in Haupts und Hoffmanns Altdeutschen Blättern I. S. 383 ist unser Gedicht nach einer Handschrift des Klosters Seitenstetten abgedruckt, einer Handschrift, der trotz ihres zum Teil sehr verderbten Textes eine bessere Überlieferung zu Grunde gelegen haben muß, als K. Der Refrän bleibt hier, wie unumgänglich notwendig ist, derselbe; er lautet: darob swebt ein weibes nam
dy vorht hat und scham (vermutlich ist herzustellen:
dar obe swebt eins wîbes nam
diu vorhte hât und scham).

Die Leseart von K. schien schon Bartsch nicht gut genug; er schreibt S. 693: „Besser:
dâ vür gât eines wîbes nam
diu vorhte hât und scham."

Es scheint, als habe ihn hier eine ähnliche Auffassung vom Verhältnis der Handschriften wie beim Nibelungenliede veranlaßt, aus beiden Handschriften etwas auszulesen und zu verbinden. Doch verdient ohne Frage die ungleich poetischere Wendung von S. den Vorzug. (Vgl. Troj. 1946
sît ich an rîchtuom und an lobe
sweim allen werden vrouwen obe.
und Wolfram v. E., Willeh. 453 in alsô hohem werde
kom nie mannes prîs geswebt.)

Für ebenso berechtigt, wenn auch nicht ebenso sicher halte ich die Verbesserung des flüssigen Refräns in dem Taulerschen Liede № 467 bei Ph. Wackernagel, K. L. II. S. 307 f.:
ach rîches wesen, wie ist dem so wol



der in der gotheit schwimmen sol,
sîn herze daz ist vreuden vol,
got der ist sîn sache.

Bei der Wiederholung dieser Verse steht für ach o und für got in der letzten Zeile wan got, Verbesserungen, von denen die erste sich inhaltlich, die andere sich wegen des durchgeführten Auftaktes von selbst empfiehlt, zumal, wenn man die „ungeschlachte Überlieferung" dieser Lieder berücksichtigt. Eine noch ungeschlachtere Überlieferung verbietet, bei dem Liede Wackernagel, K. L. II. S. 305 f., vorläufig jede Entscheidung.

Nicht überall konnte der Dichter den Refrän mit leiser Änderung [1]) der veränderten Situation anbequemen, nicht immer wollte er es. Meist ist es die letzte Refränzeile, welche eine wesentliche Veränderung erleidet. In ironisch-launiger Weise verwendet den flüssigen Refrän von Singenberg, MS. I S. 290. Der Kehrreim, welcher den ersten beiden Strophen folgt, ist gleich und lautet:

ich sage iu, waere ez, als ich hân gesaget,
so möhte nu mîn endelosiu klage wol sîn verdaget.

Auf die 2 Strophen des Liebhabers antwortet in der 3. die vrouwe, für welche der Refrän in folgender Weise zugeschnitten ist:

ich sage iu als ich hân gesaget,
so endarf noch iuwer endelosiu klage niht sîn verdaget.

Wie hier, nötigt Wechselgesang öfters zu flüssigem Refrän, falls der Refrän nicht außerhalb des Gespräches steht und nicht beide Teile ihren eignen Kehrreim haben wie bei Ulrich von Winterstetten C. 42. 44 u. 41. 43. Ein Beispiel des im Wechsel veränderten Refräns findet sich in dem ergötzlichen Liede Ulrichs C. 10—14, Minor S. 21; nach 4 Strophen erschallt der verwünschende Ruf des lauschenden Sängers:

daz erhôrte ich sâ
„alter hiute wagen, des bistu sô grâ!"

nach der fünften aber bekommt die Tochter das letzte Wort: si sprach: „muoter jâ!
ich will in die erne oder anderswâ!"

Ebenso wie hier ist bis auf den Reim stark verwischt ein anderer Wechselrefrän bei Ulrich S. 30.; in diesem Liede haben Ritter und Dame ihren eigenen Kehrreim; die vrouwe schickt im letzten Refrän den Ritter mit derben Worten fort; ein erzählendes Element ist auch diesem Refrän wie dem im obigen Liede beigemischt: alsus schiet von mir diu siuze reine. Nur die Reime hält fest ein flüssiger Kehrreim bei Steinmar, MS. II. S. 159. Allein auf die letzte Strophe beschränkt sich die Veränderung im IX. Ulrichschen Liede (U. v. W. Minor S. 26). Der fast komisch berührende Kehrreim

swer vil dienet âne lôn
mit gesange, tuot erz lange, der verliuset manigen dôn —

findet durch den letzten Refrän eine gewisse Erklärung und Entschuldigung: swer vil dienet lange zît, ist sîn vrouwe in tugenden schouwe wizzet, daz si lôn im gît.

Während in den Liedern mit wandelbarem Kehrreim Strophe und Refrän fast immer ein

[1]) Daran mag wohl E. Schmidt, R. v. H. u. H. v. R. Q. F. IV. S. 9 A., gedacht haben, als er schrieb, er unterlasse es, schon jetzt Beispiele dafür anzuführen, daß in den 3 strophigen Gedichten Refrän und Responsion in der dritten Strophe oft gar nicht oder variiert erscheinen. Woran S. bei der „variierten Responsion" dachte, ist mir nicht recht klar geworden.



festes Band des Gedankenzusammenhanges umschließt, finden sich anderseits Gedichte, in welchen der Kehrreim nur zu der einen oder anderen Strophe paßt, auf die übrigen also übertragen ist; in verschiedenen Liedern steht der Refrän zum Inhalt des Ganzen überhaupt in keiner Beziehung; er scheint also aus anderen Gedichten herübergenommen zu sein.

Für die erste einfache Übertragung mögen einige Belege genügen. Bei dem Refrän ich var zuo dir Maria rein in einem Gedichte mit einreimigen Strophen (Hoffmann, G. D. D. K. S. 105) kann man zweifeln, ob derselbe aus der ersten und dritten Zeile, zu denen er im Reime paßt, auf die 2. und 4. übertragen ist, da der Inhalt kein Argument bietet. In einem Liede Johanns von Brabant, MS. I. 16 ist der Refrän mit dem Abgesang der 2. Strophe durch Reim verbunden und inhaltlich der Zielpunkt der Gedankenreihe dieser Strophe; nach der ersten ist er als Summe des Liedes stimmungsbereitend: iemer dienen sunder lôn, dast jamerlich
wizzet ir wer das hât getân? seht daz bin ich.
Und so ist es meist, wenn der Kehrreim zur ersten Strophe noch keine Beziehung zu haben scheint, weist er auf das Kommende hin und begleitet als der Grundgedanke des Liedes jede der einzelnen Strophen, ein festes Band um alle schlingend. So ist die Wirkung in dem Liede Ulrichs von Winterstetten (Minor, S. 65), dessen Refrän lautet: ich bin drîer hande schaden
vaste überladen;
die 3 Punkte werden in 3 Strophen ausgeführt.

Der Refrän scheiden daz tuot wê und muoz doch sîn;
ich muoz den tôt erlîden,
sol ich si lenger mîden
die vrouwen mîn, si ist so fîn!

findet seine Erklärung erst in der zweiten Strophe; vor und nach der ersten Strophe stehend, versetzt er den Hörer in die gewünschte Stimmung und zeigt in der herrlichen Frühlingsnatur von vornherein den träumenden Sänger. In Günthers von dem Vorste (MS. II. S. 165 f.) breit erzählendem Tageliede, in welchem der epische Refrän außerhalb des sich im Verlaufe des Gedichtes entspinnenden Wechsels steht, hat derselbe zu dem ersten Teile des Gedichtes gar keine Beziehung, erst in der 6. Strophe wird der Refrän verständlich, weist aber schon von Anfang an den Hörer auf den Charakter des Liedes hin.[1]) Wenn in dem eben berührten Tageliede, welches wohl kaum von Regenbogen herrührt (s. Bartsch, Über d. roman. u. deutschen Tagelieder, Album des Nürnb. lit. Ver. 1865, S. 69), der flüssige Refrän allein dieses Erzeugnis religiöser Lyrik des XIV. Jahrhunderts als Tagelied charakterisiert, so dürfen wir wohl schon von wirklich übertragenem Refrän sprechen; sicherlich ist unser Gedicht die Umarbeitung eines weltlichen Tageliedes; ob der Kehrreim einfach herübergenommen oder in ein neues Gewand gekleidet ward, läßt sich nicht bestimmen.

Die wirklichen Übertragungen sind wohl aus der Beteiligung des Volkes am Gesange zu erklären; sie mochten zunächst bei Refräns vorkommen, die in einem neuen Liede wenigstens gewisse Anknüpfungspunkte finden ließen. Es gab ferner, wie es scheint, für bestimmte Situationen beliebte Refräns; in dem zu Beginn unserer Untersuchung herangezogenen Liede auf Trier (Carm. Bur. № 181, S. 242) ist der Kehrreim:

[1]) Vgl. den Refrän in deutschen Volksliedern, z. B. Heinrice Kuonrade der schreiber im korb (Schneider, Deutsche Verskunst, S. 307) Uhland, V. S. 745. Im allgemeinen vgl. Böhme, Altd. L. S. XXVII.



her wirt tragent her nuo wîn,
vrôlich suln wir bî dem sîn!

derart, daß er jedem Trinkliede folgen, jedem Liede von Trinkern nachgesungen werden kann; das Bedürfnis des Chores, beim Zechgelage mitzusingen, hat den Refrän veranlaßt, sicher nicht das Lob von Triers Weinen in der 2. Strophe.[1]) Ebenso allgemein, für jedes Tanzlied passend und wohl manchem Tanzlied nachgesungen, ist der Volks- oder Chorrefrän, der einem Minneliede Hiltbolds von Swancgou folgt: Elle und Else tanzent wol,
des man in beiden danken sol.

Bartsch, LD. S. XVIII f. meint, man könne allein aus dem Refrän entnehmen, daß das Lied zum Tanze bestimmt sei. Es bleibt aber die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß das Volk dem beim Tanze vorgesungenen Liede den allgemeinen beliebten Kehrreim nachsang. Dieser Fall tritt uns am klarsten in einem niederdeutschen wohl durch den Schreiber mit hochdeutschen Elementen durchsetzten Volksliede (Uhland, V. S. 49) entgegen, dessen Refrän van gold drê rosen mit dem Inhalte des Gedichtes nichts zu thun hat und sich in einer hochdeutschen Überlieferung desselben Liedes nicht findet (Uhland, S. 47.) Nun lautet aber die letzte Strophe:

der dieses ledeken hat erdacht,
de hefft it der lefde to eren gemacht,
von gold schenkt se em davor drê rosen.

Es ist bei der Art der letzten Strophe unmöglich, daß der Refrän von hier, wo er gar nicht rein ist, auf das ganze Gedicht übertragen sein könnte; wir müssen also diese Verse für den nicht gerade geistreichen Versuch eines Interpolators halten, der sich den Refrän van gold drê rosen erklären wollte; ähnliche Zusätze finden sich am Schlusse von Volksliedern nicht selten. Der Refrän aber ist höchst wahrscheinlich einem andern Volksliede, in dem er seine Berechtigung hatte, entlehnt und übertragen durch den Trieb und die Gewohnheit der Menge, sich am Gesange zu beteiligen.[2]) Nach den vorausgeschickten Bemerkungen wird keiner mehr einen solchen übertragenen Refrän in einem Liede von Friederich dem Knecht, MS. II. 170 f. verkennen. In einem minniglichen Liede steht nach dem Abgesang der zweiten Strophe der Kehrreim: erwint, vrouwe hêre,
vil liebe erwint;
troeste mînen senden muot;
jâ trûre ich ze sêre.

---

[1]) Eine Parallele aus späterer Zeit lehrt uns, wie aus grundverschiedenen Volksliedern Refräns in Trinklieder übertreten konnten; die 2. bezeichnendste Strophe eines Trinkliedes (Uhland, Vltsl. S. 587) lautet:

er setzt das gleslein für sein munt
krauseminte
er trank es aus bis auf den grund.
salveie, poleie
die blümlein an der heiden
krauseminte.

Oben S. 12 ist ein Gedicht besprochen worden, in dem jede Strophe anderen Refrän hat; es schien uns möglich, daß aus bekannten Volksliedern beliebte Refräns herübergenommen wurden; vgl. Wolf, a. a. O. S. 188.

[2]) Vgl. Uhland, Kl. Schr., IV. 239: dieselben Volkslieder sind in verschiedenen Quellen mit verschiedenen Refräns erhalten. — Aus heutigen Studentenliedern Belege beizubringen, ist kaum nötig. — Es scheint mir beachtenswert, daß ähnliche Erscheinungen auch bei romanischen Liedern sich finden (vgl. Heyse, Studia Rom. S. 41, Bartsch, Altfrz. R. u. P.

Es ist keine Frage, daß dieser Refrän, der im Geiste des Liedes gehalten ist, eigentlich zu demselben gehört und gedichtet ist; nach der ersten Strophe ist er aber verdrängt durch einen anderen, der mit dem Gedichte nichts gemein hat:

hei grawer Otte,
hei grawer Otte,
grawer Otte, nu pflege dîn got,
wis stolz, grawer Otte!

In diesem grawen Otte vermutet nun v. d. Hagen, MS. IV. S. 480 eine Anspielung auf den Gemahl der Geminneten; er glaubte also, daß dieser Refrän von Friederich gedichtet und der ersten Strophe nachgesetzt sei. Ich möchte eher glauben, daß das Volk beim Tanz den ihn aus einem anderen Liede geläufigen Refrän [2]) nachgesungen hat, der mit dem verdrängten wenigstens Ähnlichkeit im Baue hatte; wir hätten es denn einem seltenen Glücke zu verdanken, daß uns auch der fremde, übertragene Refrän bei diesem Liede erhalten ist.

Wie Hiltbolts von Swanegou, so ist auch Friederichs Lied zum Tanze gesungen: hier vor allem lagen Übertragungen nahe; hier mochten sich spätere Kunstdichter an allgemeine, volkstümliche Chorrefräns anlehnen. Wenn auch zur ersten klassischen [3]) Strophe in dem herrlichen Liede Burkarts von Hohenfels, MS. I. 206 Bartsch, LD. S. 183, der Refrän vröude únd vrîhéit
ist der werlte vür geleit --
trefflich paßt, so scheint es mir doch bei der altertümlichen Form der 3 ohne Senkung nebeneinander stehenden Hebungen wahrscheinlich, daß Burkart einen Volksrefrän herübernahm in seine sonst durchaus nicht archaisierende Stadelweise. Daß es solche Mairefräns des Volkes gab, wird durch die Form ähnlicher dem Volkslied nachgebildeter Kehrreime bekräftigt; vgl. die 4 Mailieder Konrads von Würzburg, MS. II. 314. (Vgl. auch das Mailied bei Uhland, Vl., S. 244:

im meien am reien sich freuen
alle knaben und mägdelein.)

Für die Typen übertragener Refräns lassen sich noch manche Beispiele beibringen; doch werden die allgemeinen Umrisse kaum eine Erweiterung erfahren.

Über den Kehrreim im Tanz-, Tage- und Minneliede gedenke ich ausführlicher an anderer Stelle zu handeln.

S. 347, 348, 354, 366, 377, wo derselbe volksmäßige Refrän bei verschiedenen Dichtern vorkommt), Erscheinungen, welche zu natürlich sind, um auf gegenseitiger Berührung zu beruhen; sie zeigen, daß der Boden, aus dem die Litteratur erwuchs, in beiden Ländern derselbe war, sie zeigen neben der „geheimen Verwandtschaft, deren Stammbaum verloren gegangen," die „analoge Entwicklung der Poesie bei beiden Völkern." (Grimm, Altdän. Heldenl., S. 420).

[2]) Wackernagel, Altfrz. L. u. L. S. 234 und Burdach, a. a. O. S. 170, der auf die Volksmäßigkeit der dreimaligen Wiederholung aufmerksam macht. Uhland, Kl. Schr. 5. S. 199 findet in unserem Refrän nur Anklänge an das Volkslied.

[3]) Vgl. Aeschylus, A. v. G. Hermann, I, S. 320 (Frgm. aus den Danaiden.)

Verbesserung: S. 3 A. 3 Z. 15 für Meyer lies Meyers.
S. 17 Z. 27 hinter zu verfolgen, nochmals zu verfolgen, zu lesen.
S. 22 Z. 27 für Buche lies Leiche.





